

٩٩٠/٩٩٠  
٩٩٠/٩٩٠

# عَنَّا ضِرُّ الْقِصَّةِ

فِي الشَّعْرِ الْعَبَّاسِيِّ

رسالة تقدم بها

مُنْتَصِرُ عَبْدِ الْقَادِرِ رَفِيقِ الْغَضَنِفِيِّ

إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل  
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه  
في الأدب العربي

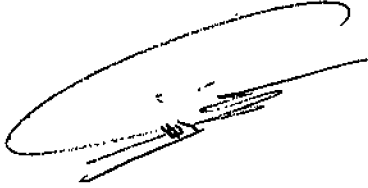
بإشراف

الأستاذ الدكتور محمد قاسم مصطفى

شباط ١٩٩٣م

شعبان ١٤١٣هـ

أشهد أن إعداد هذه الرسالة جرى تحت إشرافي في جامعة الموصل  
وهي جزء من متطلبات درجة الدكتوراه في الأدب العربي.



التوقيع :

الأستاذ الدكتور محمد قاسم مصطفى

التاريخ : ١٣ / ٢ / ١٩٩٣

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .



التوقيع :

الأستاذ الدكتور عبد الوهاب محمد علي العدواني

رئيس قسم السلف العربية

نشهد أننا أعضاء لجنة التقويم والمناقشة اطلعنا على هذه  
الاطروحة وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وفيما له علاقة بما  
وانها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه آداب في الأدب  
العربي.



الأستاذ الدكتور  
جليل رشيد فالح  
عضوا



الأستاذ الدكتور  
عمر محمد الطالب  
عضوا



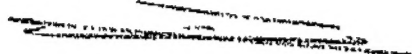
الأستاذ الدكتور  
هادي حمودي الحمداني  
رئيسا



الأستاذ الدكتور  
محمد قاسم مصطفى  
عضوا ومشرفا

الدكتور

سبيري مسلم حمادي  
عضوا



الأستاذ الدكتور  
فائق مصطفى أحمد  
عضوا



الدكتور  
صلاح الدين أمين طه  
عميد كلية الآداب/ جامعة الموصل

# الْإِهْدَاءُ

- إِلَى رُوحِ أَبِي الطَّاهِرَةِ - رَحِمَهُ اللَّهُ - ..  
وَفَاءً لِذِكْرِهِ وَتَحْقِيقًا لِوَصِيَّتِهِ  
وَالِى نَبْعِ الْحَنَانِ الثَّرَى، أُمِّى - حَفِظَهَا اللَّهُ - ..
- شَمْرَةً لِّغَرْسِهَا وَأَعْتِرَافًا بِفَضْلِهَا  
وَالِى الَّتِي صَارَتْ رَفِيقَةً دَرَبِى ..  
تَوْثِيقًا لِارْتِبَاطِنَا وَعَهْدًا بِمُسْتَقْبَلِ وَضَاءِ

مُنْصَرِّفٌ



## شكر وتقدير

بكل مشاعر الاحترام والتقدير أتوجه بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى الاستاذ الدكتور محمد قاسم مصطفى على تفضله بالإشراف على رسالتي هذه ؛ فقد منحني من غزير علمه ومعرفته ما أسهم بدور كبير في إخراج هذا البحث على هذا النحو، فجزاه الله عني كل خير.

كما أتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى الاستاذ الفاضل الدكتور عبد الوهاب العدواني، رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب، على متابعتة المستمرة والجادة لنا - طلاب الدراسات العليا - ودأبه وحرصه لتوفير كل ما من شأنه أن يؤمن لنا سلامة المسير على طريق البحث والتحصيل. أحسن الله إليه وبارك في جهوده .

وإلى الاساتذة الفخلاء الدكتور عمر الطائب والدكتور جليل رشيد فالح والدكتور صبري مسلم حمادي والدكتور ناظم رشيد شيخو والسيد عامر باهر الحيالي والاخت الأنسة قبية توفيق اليوزبكي بالغ إكباري واعتزازي على ما كان لهم من أياد بيض في هذا البحث.

وإلى الاستاذ يوسف ذنون الرجل الذي صان حرمة الخط العربي وحببه إلى الاجيال عظيم امتناني ووافر اعتزازي على تفضله بكتابة عنوانات الرسالة .

وإلى السيد محمد عبد الله داود جزيل شكري وتقديري على تفضله بترجمة الملخص الى اللغة الإنكليزية .

وإلى كل من أسهم بجهد وأعان بنصح عظيم امتناني وخالص دعواتي.

ولله الحمد في الاولى والآخرة ...

# المحتويات

رقم الصفحة

الموضوع

المقدمة

٢ - ٨

التمهيد : بين الشعر والقصة

٩ - ٢٠

الفصل الأول : الحدث .. الحبكة

٢١ - ٥٩

الفصل الثاني : الشخصية

٦٠ - ١١٣

الفصل الثالث : الزمان والمكان

١١٤ - ١٥٠

الفصل الرابع : السرد

١٥١ - ١٩٩

أسلوب السرد [الموضوعي والذاتي]

١٥٦ - ١٧٤

وسيلتا السرد [الوصف والحوار]

١٧٤ - ١٩٩

الفصل الخامس : في الفن الشعري

٢٠٠ - ٢٤٤

اللغة [ لفظا وتركيبا ]

٢٠٠ - ٢٢٣

الصورة الفنية

٢٢٤ - ٢٣٦

الموسيقا ( الإيقاع )

٢٣٧ - ٢٤٤

الخاتمة

٢٤٥ - ٢٥٣

جريدة المصادر والمراجع

٢٥٤ - ٢٦٢

بسم الله الرحمن الرحيم

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين والملاة والسلام على سيد البلغاء  
وإمام الفمحاء محمد وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديهم إلى يوم  
الدين .

وبعد :

فإنها مرحلة أخرى من الدرس خضت غمارها وكانت ثمرتها هذا  
البحث ( عناصر القصة في الشعر العباسي ) ، لتؤكد ارتباطي بالأدب  
العباسي بعامة والشعر منه بخاصة ، ذلك الذي وصلت به بحثي  
للماجستير ( الرحلة في شعر المتنبي ) . وإذ تبدأ الملة  
بالمتنبي فلا شك أنها بداية ملة وثيقة وحميمة بأدب العصر  
العباسي بعامة ومن هنا ، كانت هذه الدراسة التي حاولت فيها  
الإلمام بأقصى مايمكن الإلمام به ، وقراءة أوسع مايمكن قراءته من  
الشعر العباسي ، حتى اغوص في أعماقه وأحاول استخراج ماكمن من  
لآلئه ، ماوسمني الجهد - وسمحت الظروف - إلى ذلك .

لقد عمدت إلى اختيار هذا الموضوع وتسجيله بعد بحث ليس  
بالهين عن موضوع يناسب هذه المرحلة المتقدمة من الدراسة ،  
بحيث يبعث في روح التحدي للبحث والدراسة والتقصي . وأخيرا  
وبعون من الله تعالى وتوجيه من أستاذي المشرف الدكتور محمد  
قاسم مصطفى وقّع اختياري على دراسة موضوع القصة في الشعر  
العباسي . وحتى أكون دقيقا في اختيار عنوان للموضوع يتوافق

وحقيقة ما نتوقع تقديمه ، سعيت إلى استقراء الشعر ، وما يمكن أن يعبر عنه من عنوانات . وبعد المحاورة مع عدد من الاساتذة المتخصصين خرجت بعنوان محدد هو ( عناصر القصة في الشعر العباسي ) ، ومبعث اختياري لعناصر القصة تحديداً\* أنها الأكثر تعبيراً عما أريد إيصاله مما وجدته من أمر القصة في هذا الشعر ، بمعنى أن هناك نزوعاً ظاهراً نحو توظيف ما يطلق عليه في نقدنا القصصي المعاصر بعناصر القصة ، منفردة ومجموعة ، في هذا الشعر . وهو توظيف - كما أرى - أقوى من أن يكون محض ملامح ، وأقل من أن يكون قصصاً كاملة أو متكاملة بكل عناصرها ، حفل بها هذا الشعر ، حتى إن سلمنا بخموصية القصة الشعرية .

أما اختياري ( عناصر القصة ) فلأنني بعد البحث والمفاتشة ارتأيت السير على وفق خطة رايت أنها تعبر عما أريد البحث فيه ، فكان اعتماد عناصر القصة أجزاء قسمت عليها فصول هذا البحث . اتخذنا بعين الاعتبار طبيعة الفرق بين التنظير النثري الحديث ذي الأصل الغربي للقصة ، ومعطيات الشعر العباسي ، العربي القديم ، وأنها نصب عيني تجنب الاعتساف في التطبيق ، أو إيجاد ما لا وجود له ، أو قسر الموجود ليتسق مع نظرة سابقة .

ومن الجدير ذكره أن هذا المنهج الذي اختططته لدراستي هذه يختلف عن المناهج التي توسلت بها الدراسات الأكاديمية الأخرى التي عالجت موضوع القصة في عمور الشعر العربي المختلفة - والتي سيرد ذكرها بعد حين - ؛ فبينما اعتمدت تلك الدراسات موضوعات الشعر المختلفة من غزل وخمر وحرب وزهد وما إليها أساساً لمنهجها ، مع أفرادها فصلاً في نهاية كل منها للدراسة الثنية قصة وشعراً ، أشرت في هذا البحث أن اعتمد الدراسة الثنية القائمة على عناصر القصة مع تخصيصي فصلاً لدراسة الفن الشعري مما يتصل بالنزعة القصصية هذه التي أدرس ويعبر عنها ، مكملاً بذلك تموري في معالجة الموضوع على أنني قد

أشرت إلى الموضوعات ضمنًا في أثناء البحث، وذلك من خلال التنويع في النماذج التي تمثلت بها عند الكلام على مفردات فصوله، كل بحسب خصوصيته .

ومن هنا جاء هذا الموضوع مبنيًا على محاور ومنطلقات .  
بني هذا البحث على تمهيد وخمسة فصول . جعلت التمهيد تحت عنوان " بين الشعر والقصة "، عرضت فيه أولاً لتعريف القصة، ثم بيان سمات الشعر القصصي والشعر الغنائي لتجاذبهما أطراف موضوع هذا البحث . أما الأول - أي القصصي - فلبحتي عن سماته في هذا الشعر العباسي، والثاني - أي الغنائي - لما وسم هذا الشعر به من طغيان الغنائية عليه . ثم عرضت لطبيعة الشعر العربي في خضم ذلك . لأتكلم من بعد على هذه الفزعة القصصية في الشعر العباسي من حيث أصل وجودها فيه ومكمنها وحجمها وطبيعتها، لأبين أخيراً عن طبيعة رؤيتي للموضوع وسبيلي إلى معالجته .

أما الفصل الأول فقد درست فيه عنصر " الحدث .. الحبكة " . وفي الفصل الثاني عالجت عنصر " الشخصية " . وفي الفصل الثالث بحثت في عنصر " الزمان والمكان " بوصفهما الفضاء الذي يحتوي سير الأحداث ويستوعب حركة الشخصيات . وأما الفصل الرابع فقد عرضت فيه لدراسة " السرد "، مقسماً البحث فيه - أي السرد - على أساليب ووسائل؛ إذ جمعت الأساليب في أسلوبين رئيسيين هما: السرد الموضوعي والسرد الذاتي . أما الوسائل فقد انحصرت في اثنتين هما: الوصف والحوار . وقد كنت أعول في كل فصل من الفصول على جانبين : أولهما تنظيري، والثاني تطبيقي .

وتعني الإشارة هنا إلى أنني في أربعة الفصول هذه ركزت في تنظيري لعناصر القصة التي اتناولها في كل منها على مايتواءم وطبيعة رؤيتي للموضوع، ومنهجي الذي سرت على هديه فيه، على أن يكون التنظير وافياً كافياً، باحثاً عن مدى توافر

تلك العناصر أو جوانب منها في هذا الشعر العباسي ، سعة  
وهيكا ، إفاضة واختصارا ، بعدا وقربا .

وأما الفصل الخامس الذي جاء بعنوان " في الفن الشعري " فقد  
حاولت فيه دراسة نماذج من الشعر ذي النزعة القصصية  
بعناصرها التي عالجتها في الفصول السابقة من البحث ، على وفق  
محاور ثلاثة هي : ١ / اللغة : لفظا وتركيبا ٢ / الصورة الفنية ٣ /  
الموسيقا ( الإيقاع ) . هذه المحاور التي تكون برأبي أبرز  
عناصر البناء الشعري بحسب ما ادرس في هذا البحث ، محاولا من خلال  
ذلك وبه الربط بين فنية القصة وفنية الشعر ، وإيفاج مدى  
تواشجهما وتكاملهما في بيان هذه النزعة القصصية في شعر هذه  
الحقبة .

ثم أفصي بعد هذا البحث إلى الخاتمة ، حيث ضمننت أهم  
ما تمخضت عنه هذه الدراسة من نتائج وآراء .

ومما تجدر الإشارة إليه أنني حاولت في إيراد الشواهد  
الشعرية أن تشتمل على كل جوانب ما ارتأيت وجوده من تفصيلات في  
موضوعات هذا البحث في فصوله ، على أنني لجأت في ذلك إلى  
الانتقاء الفني المعبر عن كل فكرة منها وراي ، محيلا في  
الهوامش على نماذج أخرى تماثلها من الشواهد ، لدى الشاعر  
الواحد نفسه أو لدى الشعراء الآخرين ممن تعاملت مع شعرهم ،  
بحسب خصوصية المبحث وأهميته فضلا عن حجمه ... على أن ذلك لا يعني  
انتفاء نماذج أخرى مما لم أحل عليه من شعر ، بخاصة وأن هذه  
الحقبة من عصور الشعر العربي تمتد إلى أكثر من خمسة قرون من  
الزمان زخرت بنتاج شعري ثر مقداراً ونوعاً .

وليس من شك في أنه سيبدو جلياً أنني قد عمدت إلى اشتغال  
شعر جل تلك الحقبة ( العباسية ) في ما لجأت إليه من اختيار  
نصوص لا يبرز شعرائها على امتداد عمرها الزمني ممن لا يكون  
تميزهم الفني موضع خلاف ، فضلا عن غيرهم ممن عثرت عندهم على

ما ابغى الوصول إليه . وذلك كله مبني على وفق رؤيتي الخاصة للموضوع .

أما ما رجعت إليه من مصادر فقد حاولت من خلاله أن أفيد من كل ما تمكنت من الحصول عليه أو الوصول إليه منها بما يتفق ونظرتي لما عالجت من هذا الموضوع ويثري جوانبه ، وبحسب المنهج الذي توسلت به في التعامل معه من غير الدخول في مآهات التفصيلات التي ذهب إليها عدد من النقاد والباحثين في موضوع التنظير للقصة أو الرواية - كل بحسب منهجه الخاص أو ما يتبعه من مدارس أو مذاهب - محاولا في أثناء ذلك أن أفيد من كل ما قرأت - أخذت منه - أم لم آخذ - في بلورة موقفني الخاص وإنهاج ، سواء أكان موافقا لبعض مما كتب أم مخالفا .

ومن الجدير بالتنويه أنني في منهجي التطبيقي في ثنايا فصول البحث اعتمدت في إيراد النصوص على تسلسل عرض الفكرة المعروضة أو الرأي المطروح في أثناء معالجة كل عنصر ، وبحسب تسلسل هذه الأفكار أو الآراء أنفسها على وفق ما يوضح حقيقة وجود العنصر الواحد في هذا الشعر ، من دون النظر إلى ما سوى هذا الأمر . فإذا ما اجتمع لدي أكثر من نص رغبت في التمثيل به لتوضيح فكرة ما وبيانها أو جزء منها ، راعيت تواريخ وفيات الشعراء ، فآتي أولا بنص الشاعر المتوفى قبلا حتى أحافظ على التسلسل التاريخي ولا أغمط السابق حقه إذا ما تماثلت النظرات وتداخلت ، ففلا عن ملاحظة مدى ما قد يكون من تطور أو إضافة في كل فكرة مما نهالج ، ومراعيا في أثناء ذلك أن تكون النماذج أو الأمثلة التي أستعين بها متنوعة في موضوعاتها ، مختلفة في أغراضها .

أما الفصل الخامس فقد راعيت في إيراد النماذج فيه تسلسل عرض الفكرة المناقشة أولا ، ثم تسريب العناصر كما وردت في

البحث - إذ مثلنا لها جميعا - ثانيا ، لنعنى ثالثا بتواريخ وفيات الشعراء ، مع الأخذ بعين الاهتمام التنوع في الموضوعات . وإذا ما كان من ضرورة البحث الأكاديمي توثيق النصوص من شعرية ونثرية مما أخذت منه ، فقد اعتمدت على أدق ما وقع بين يدي من مطبوعات الدواوين وشروحها - ما استطعت إلى ذاك سبيلا - مشيرا إلى الجزء والصفحة فيما إذا كان الديوان في أجزاء ، وإلى الصفحة فقط عندما يكون في جزء واحد . وسان الكتب الأخرى كسان الدواوين ، فقد أشرت إليها في الهوامش حين الأخذ منها أو الإحالة عليها ، ثم في جريدة المصادر والمراجع ، حتى إن لم أضمن منها أو أحل عليها سوى مرة واحدة فقط .

وإذ عرضت لطبيعة عملي في هذا البحث وطريقة معالجاتي لموضوعه ، أود الإشارة إلى أن ثمة دراسات عدة قد تناولت موضوع القصة في الشعر العربي - بعمامة - نذكر منها مثلا - وهو ما اطلعت عليه - : القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري لعلي النجدي ناصف ، والقصة في الشعر العربي لشروت أباطة ، ولمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي للدكتور نسوري حمودي القيسي ، والقصة في مقدمة القصيدة العربية (في العصرين الجاهلي والإسلامي) للدكتور علي جابر المنصوري . فضلا عن البحوث من مثل بحث الدكتور حسين نصار : الشعر القصصي والأدب العربي ، وبحث الدكتور عمر الطالب : القصة في شعر امرئ القيس ، وبحث الدكتور ناصر يوسف الحسن عثمانة والدكتور إبراهيم موسى سنجلاوي : بين القصيدة والغنائية دراسة في شعر الحرب الإنجليزي القديم وشعر الحرب العربي ، وبحث الدكتور محمود الجادر : البناء القصصي في القصيدة الجاهلية ، الذي ضمه كتابه : دراسات نقدية في الأدب العربي . ذلك فضلا عن الرسائل الجامعية التي بحثت في هذا الموضوع مثل رسالة بشرى الخطيب : القصة والحكاية في الشعر العربي في



صدر الإسلام والعصر الأموي، ورسالة حاكم حبيب عزر : ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ، ورسالة إنقاذ عطا الله العناني: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي . فإذا ما كان عدد من هاشيك الدراسات قد حدد لنفسه حقبة معينة من حقبة الشعر العربي درس القصة فيه ، فإن تلك التي لم تخضع نفسها لإطار زمني بعينه لم تعرض للقصة في الشعر العباسي إلا أماما أو على عجلة بما لا يتساق - مهما بلغ - وحقيقة وجودها فيه ، فكان ذلك من بواعث اختياري لهذا الموضوع عسى أن أفيه شيئا من حقه ، وإن أكمل سلسلة الدراسات التي كتبت في هذا الموضوع على امتداد عصور الشعر العربي .

وإذا كان لابد أخيرا من الإمام بالمعوقات التي تعترض سبيل كل باحث - بحسب طبيعة بحثه - فإن أهم ما اعترض سبيلي منها ، فضلا عما عانيت منه - وأعاني - بوصفي عراقيا تعرض بلده لحصار جائر شمل نواحي الحياة كلها حتى مفرداتها اليومية ، هو عدم توافر مجموعة من الكتب المهمة في هذا الشأن وندرة وجودها من مثل : أركان القمة لفورستر ، وبناء الرواية لأدوين موير ، وتيار الوعي في الرواية الحديثة لروبرت همفري؛ إذ لم أستطع الحصول عليها إلا بمعونة من بعض أساتذتي. أما دواوين الشعراء فقد صعب علي في أثناء كتابة هذا البحث العثور على النشرات المحققة لعدد منها مثل : ديوان العباس بن الأحنف، وديوان أبي العتاهية ، وديوان أبي فراس الحمداني .

وختاما لن اعتذر لنفسي لما قد يكون قد شاب هذا البحث من نواقص أو هفوات لإبائي قد حاولت - جادا ومخلصا - الخروج بعمل آمل بل أطمح في أن يكون ذا قيمة علمية عالية وأن يمثل إضافة نوعية مهمة تسهم في استجلاء بعض من عوالم شعرنا العربي الثر، المترامية الأطراف .

الْتَمَهِيْدُ

بَيْنَ الشَّعْرِ وَالْقِصَّةِ

## - التمهيد -

### بين الشعر والقصة

يقتضي البحث في مثل هذا الموضوع - عناصر القصة - ،  
باديء ذي بدء ، التعرض لتعريف القصة وتحديد مفهومها كما  
انتهى إليه ، فضلا عن إيضاح مفهومي (الشعر القصصي) و (الشعر  
الغنائي) بمفهومهما المحوريين اللذين ينتظمان موضوع هذا البحث ،  
إذ سأعرض لما قيل من آراء فسي مدى اتصاف الشعر العربي -  
بعامة - بالقصصية ، واقفا من ذلك كله عند كل ماله صلة بالشعر  
العباسي على وجه التخصيص ، حتى أتمكن ، بعد ، من الولوج إلى  
فصول البحث .

شغلت القصص حيزا مهما من عناية الناس ، وحظيت بنصيب وافر  
من حبه في كل زمان ومكان ؛ لما تشكله من مصدر معرفي يقدم  
كثيرا من الخبرات والتجارب ، وبخاصة الإنسانية - المعنوية  
منها ، أفكارا وآراء ومشاعر وإحاسيس ، تسهم كلها في نقل  
مسالدي المتلقين من هاتيك الخبرات والتجارب وإثرائه . فضلا عما  
يمكن أن تحتوي عليه من معلومات قد تكون دينية أو تاريخية أو  
اجتماعية .. أو ما إلى ذلك ، تعمل جميعا على إشباع رغبتهم في  
التعلم والبحث عن المعرفة .

والعرب من آمل الأمم وأقدمها في وعي دور القصة وأثرها في  
إغناء الحياة ، وتنمية الثقافة ، وتقديم المتعة ، ومن شمة كان  
اهتمامها بها ، فانتشرت بين ظهرائها منذ وقت مبكر - بحسب  
ما ينبيء عنه ما وصل إلينا من مرويات ومدونات - حتى اليوم ، على  
الرغم من اختلاف طبيعة ظروف كل حقبة من الحقبة التي مرت بها في

تاريخها ، وتعدد أبعادها (١).

وفي ضوء طبيعة هذا البحث العلمية الأكاديمية كان لزاما علينا أن نعرض لتعريف (القصة) - لغة واصطلاحاً (٢) - ، وحسبنا أن نجد كثيراً من الدراسات المتخصصة قد أفاضت في ذلك وأسهمت، آخذة بعين الاعتبار تنوع تعاريف ( القصة ) من حيث ارتباطها بنوعها وبمذهب كاتبها أو المنظر لها ، فجمعت جل ما قيل في هذا الموضوع ، إن لم يكن كله ، بما لا يدع مزيداً \* لمستزيد إلا على سبيل التكرار والاستذكار (٣). ونخلص إلى أن مجمل هذه التعاريف لا يخرج عن كون القصة حدثاً أو مجموعة أحداث متعاقبة ، تتعلق بشخصيات مختلفة تجري لها هذه الأحداث في إطار من الزمان والمكان ، على وفق بناء معين يخضع لعقلية الكاتب وتصوره الخاص لمنطق الأحداث. ولا مناص ههنا من أن نوضح مفهومي (الشعر القصصي) و (الشعر الغنائي) - الذي وسم الشعر العربي به - كما استقرا في الدراسات الأدبية والنقدية الغربية ، ثم مناقشة مدى إمكان انطباق كل منهما على الشعر العربي، حتى نتمكن - فيما بعد - من

---

(١) من الدراسات التي بحثت في أصل القصة العربية أو جانب منه ، نذكر : القصة العربية القديمة ، والفن القصصي في القرآن الكريم ، والقصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري ٣ - ١١ ، والقصة العربية في العصر الجاهلي ، والفن القصصي : طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ١٠٥ - ١٢٩ ، وأولية القصة في الأدب العربي (مجلة) ، والسردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي .

(٢) نريد بذلك (القصة) عموماً لأن ما سنعرض لدراسته فيما نستقبل من هذا البحث قد تقع جوانب كثيرة منه تحت ملامح ما اصطلح على تسميته بالقصة القصيرة أو الاقصومة ، فضلاً عن بعض من ملامح الرواية .

(٣) من هذه الدراسات : أركان القصة ، والأدب وفنونه ١٤٢ - ١٦٧ ، وفن القصة ، وفن القصة القصيرة ، وفن كتابة الاقصومة ، والقصة في شعر امرئ القيس (مجلة) ٦٠ - ٦١ ، ومدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا ، والنقد التطبيقي التحليلي ٦٥ - ٩٦ ، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٢٣ - ٤١ ، ولامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٨ - ٩ ، والحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٤٧ - ١٤٨ ، والقصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي ١٥ - ٤٣ ، ولامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٧ - ١٠ ، والسردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ٥٦ - ٥٨ ، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ٢٨٩ - ٢٩٠ و ٢٩٢ .

استجلاء موقع النزعة القصصية التي نبحث عنها سواء اكانت قصة تقرب من التكامل ام متمثلة بعنصر واحد من عناصرها او اكثر، فضلا عن طبيعة وجودها في الشعر العباسي موضوع البحث .

لعل أبرز مميزات الشعر القصصي وأهمها ما يأتي : (١)

١- يسرد الشعر القصصي واقعة او حادثة او سلسلة من الوقائع والاحداث، بحيث تشكل قصة متكاملة ترتبط أحداثها بعضها ببعض زمانيا ومكانيا وسببيا على نحو يمكن القارئ او السامع من متابعة تسلسلها وتطورها . وقد يلجأ الشاعر القصصي إلى الاستطراد - طال أم قصر -، ولكنه لا يفي سمة القصصية في القصيدة وإن كان يؤثر في تماسكها، فما دام الشاعر القاصي يعود لمواصلة سرد قصته فإن القصة تبقى عماد بناء القصيدة، والركن الاساس فيها. وإذا كانت القصيدة او القصائد تتناول الرجال البارزين والاعمال المشهورة في التاريخ فتلك ملحمة .. فكل ملحمة قصصية ولكن ليس كل قصصية ملحمة .

٢- ويفضي ذلك إلى أن يتقمص الشاعر دور راوية حيادي إلى حدما، منفصل ظاهريا في الاقل عن مادة قصيدته من شخوص واحداث وعن جمهوره أيضا . بمعنى أن الشعر القصصي إنما هو شعر موضوعي يعبر عن آمال الجماعة وآلامها، بطولاتها وانتكاساتها . فهو مرآة لضمير الجماعة .

٣- السهولة وعدم تعقيد الاحداث ومجراها، فعلى الرغم من أن القصة الشعرية قد تحتضن دهورا طويلة، وتخرق عوالم

كثيرة، وتجول بين أجيال عدة، فإن أحداثها تكون بسيطة الوقائع، سهلة الانسياب، واضحة المعالم أو المقاصد.

---

(١) ينظر : النقد الأدبي ٩٧ - ٩٨، والشعر القصصي والأدب العربي (مجلة) ١٠٧ - ١٠٨، والمصطلح في الأدب الغربي ١١١ - ٤١١، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ٢٩١، ومقدمة في النقد الأدبي ٩٠، ومفاهيم نقدية ٣٧٦ - ٤٠٠، وبين القصصية والفنائية دراسة مقارنة في شعر الحرب الإنجليزي القديم وشعر الحرب العربي (مجلة) ٩٦ - ١٠٣، والقصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي ٥٤ - ٥٩ .

٤- ولما كانت القصة الشعرية مقيدة بقيود الشعر التي تنظمها من وزن وقافية ، ففلا\* عن اعتمادها على قوة الإيحاء والتلميح مما يحقق شعرية القصيدة ، أصبح لزاماً\* على الشاعر القاص أن يعي ذلك كله ويعمل على تحقيقه .

وعليه أن يجعل ما يصوره من حوادث وأشخاص "نماذج أو مُثَلاً " ، فيؤهله ذلك إلى أن يفيض على شعره سحراً\* ناتجاً\* عن اختياره الدقيق للأشياء ، فيقدم للسامع أو القارئ متعة جمالية ولذاذة فنية .

٥- إن من الشعر القصصي ما يدخله الغناء أو الانشيد ، وهو نوع مصوغ صياغة غنائية جميلة ، وليس من الضروري في هذا النوع الاستمرار الوزني ، بل يتغير الوزن ويتبدل بحسب ماتفرضه مقدرة الشاعر القاص الفنية في معالجتها لموضوعها أو مادتها . أما الشعر الغنائي(١) ، فإنه أطلق أصلاً\* على المقطوعات الشعرية التي تنظم لكي تغنى عادة بمصاحبة آلة من آلات الطرب ، وبخاصة القيثارة ، ثم تغير معنى كلمة غنائي ولم يعد من الضروري بمكان أن يكون الشعر الغنائي مما يتغنى به على أية آلة فأطلقت كلمة غنائي على كل شعر ليس قصصياً\* ولا تمثلياً\* .. وربما كان أهم ما يميز به هذا الشعر :

١. القصص : فالقصائد الغنائية تتسم بقصرها ، وهي مع ذلك تامة كاملة ، فقد لا تتجاوز بضعة أبيات إلا أنها تؤدي موضوعاً\* كاملاً\* .

٢. البنية الوزنية المتماسكة : فإن للقصيدة الغنائية سحراً\* يأتيها من الوزن . وحين يكون الشاعر الغنائي بارعاً\* في اختيار الوزن اختياراً\* دقيقاً\* جميلاً\* ، يتفق وموضوع القصيدة فإنه يقدم موضوعه أحسن تقديم .

---

(١) ينظر : النقد الأدبي ٩٩-١٠١ ، والمصطلح في الأدب الغربي ٩٨-١٠٢ ، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ٢٩٤ ، وتقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف (مجلة) ١٥ ، ونظرية الأدب (السوفيتية) ٧٩-٩٦ ، ومفاهيم نقدية ٣٧٦-٤٠٠ ، وبين القصصية والغنائية (مجلة) ١١١ .

٣. إن لكل شاعر غنائي أسلوبه الخاص به ، ولعل من الأفضل أن يتجنب الأساليب الشاذة الغريبة غير المألوفة ، كما يتجنب الغموض القريب من الإلغاز .

٤. الذاتية والتركيز على العاطفة : إن جزءا عظيما من الشعر الغنائي ذاتي صريح ، أي أن الشاعر يعبر تعبيرا مريحا عن خلجات نفسه ، عن آماله ورغباته وأحلامه وحبه وبغضه وياسه وشكواه . إنه يصور مواقف وإحساسات يشترك فيها البشر ، وليس شمة من شخصيته إلا ما يضمن كون هذه الإحساسات قد اختلجت في إنسان حقا .

وقد تصل الذاتية والخصومية بالشاعر إلى حد المبالغة والإسراف ، فيرتاد مواقف ومورا نادرة الوقوع ، فتتأثر عواطف لها صلة بالاستجابات العامة المختزنة ولا ترتبط تلك المور إلا بالمواقف النادرة التي عبر عنها . وقد يتطرق فيأتي بها ذاتية محضة لا تمت بآية صلة إلى غيره من بني الإنسان . أما اللغة فلا يتذكر قواعدها إلا ليهدمها ، كما لا تستجيب الألفاظ والمقاطع إلا إلى الانتقالات والالتفاتات وانقطاع الإحساس الذي قلما يدركه الذهن الواعي . وما الموسيقى في هذا النوع من الشعر إلا استغلال لمظاهر الأصوات الملفوظة وصفاتها الحسية . وقد يكون التركيب الظاهر مجرد نوع من الآلات يسجل اهتزازات العاطفة واختلاجاتها .

فهل كانت القممية ، بعد ذلك ، من سمات الشعر العربي؟ أو هو غنائي حسب؟ لقد كثر القول واتسع بين الباحثين والدارسين للإجابة عن هذين الشقين من التساؤل ، حتى بلغت أجوبتهم فيه درجة التناقض؛ ففي حين ذهب عدد منهم إلى إنكار وجود الشعر القصصي في الأدب العربي القديم ، وقصر الشعر العربي على الغنائية ، أكد عدد آخر وجود الشعر القصصي فيه ، سواء أكان

ذلك في قصائد كاملة أم في ثنايا الشعر العربي (١).

أما أنا فأرجح في هذا الشأن كون القصيدة العربية القديمة نمطاً متميزاً (الايصح وصفها بأنها قصيدة قصصية ولا أنها قصيدة غنائية ولا أنها مسرحية شعرية، وإنما يمدق أن يقال فيها إنها نمط شعري عربي خاص يجمع بين صفات هذه الأنماط الغربية الثلاثة ويختلف عن كل منها بدوره) (٢). وما كان هذا إلا نتيجة منطقية لما يميز الشعر العربي من الشعر الغربي من تقنيات وجماليات، هذا التمييز الذي يكمن (في اختلاف الوظيفة التي أداها الشعر في كل من الحضارتين والغرض الذي كان الشعر يرمي إلى تحقيقه في كل من التراثين) (٣). وتأسيساً على ذلك نرى أن لا جرم أن

(١) من الدراسات التي استوعبت معظم ما قيل في هذا الموضوع، جمعاً أو مناقشة.. فضلاً عن إشارتها إلى الآراء في مظانها: الشعر القصصي في الأدب العربي (مجلة) ١٠٢-١٠٩، والقصة في شعر امرئ القيس (مجلة) ٥٩-٦١، ولامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ١٤-١٥، والقصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي ٨-٩، ولامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ١٦-٢٧، ولا يخفى أن هذه الدراسات أنفستها ثغاف إلى غيرها مما يذهب إلى وجود الشعر القصصي أو لمحات منه في الأدب العربي بدليل دراستها إياه على هذا النحو. ذلك فضلاً عن غيرها مما أشرنا إليه في المقدمة.

إن إحالتنا على هذه المصادر لما يوفر علينا مؤونة تكرار تلك الآراء تفصيلاً، ويجنبنا الإطالة في سردها، كما لا يغوتني أن أنوه ههنا كذلك بآراء لباحثين عرب قدامى أشاروا صراحة أو ضمنياً إلى وجود القصة أو ما يقرب منها في الشعر العربي، وهم: أبو العباس شعلب (قواعد الشعر ٣٥) وابن طباطبا العلوي (عيان الشعر ١١ و ٤٣) وابن رشيق القيرواني (العمدة ٢٦١/١) وحازم القرطاجني (منهاج البلغاء ١٨٨ - ١٩٠). ومبعث تنويعي هذا بهم هو إغفال جمع من الدارسين والباحثين المحدثين لأرائهم عند الحديث في هذا الموضوع.

كما يعني هنا أيضاً أن أشير إلى أن الدكتور طه حسين إذ قال: "ذلك لأن الشعر العربي ليس فيه قصص وليس فيه تمثيل..". و "الشعر العربي الذي نعرفه إذن شعر غنائي خالص..". (في الأدب الجاهلي ٣٢٠ و ٣٢١ على التوالي)، يذهب إلى القول في موضع آخر "فالذين يقرأون الشعر الجاهلي أو ما صلح منه، والذين يقرأون الشعر الأموي كشعر جرير والفرزدق والاختل يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصي موجودة في الشعر العربي..". (من حديث الشعر والنثر ١٦) وهنا أتساءل: هل مرد هذا التناقض في كلام الدكتور طه حسين عدم الدقة، أو تغير في الرأي بعد مزيد من البحث و الدراسة؟

- (٢) بين القصصية والغنائية (مجلة) ١١٥. وينظر: الشعر القصصي في الأدب العربي (مجلة) ١٠٩.
- (٣) بين القصصية والغنائية (مجلة) ١٠٦. وينظر: الشعر القصصي في الأدب العربي (مجلة) ١٠٩.



نسم نما شعريا\* عربيا\* ما - إذا ما إرتائنا تحقق ذلك فيه -  
بالقصمية والغنائية في آن واحد. بل إن من القصمية ما يكون في  
صميم الغنائية (١).

وإذا كان الشعر العباسي نتاج البيئة العربية الإسلامية  
بكل خصائصها وظروفها في مرحلة معينة من حياتها، كان من  
الطبعي والحتمي أن يتمف بما اتمف به الشعر العربي في مراحل  
السابقة عليه، فهو حلقة جديدة من سلسلة هذا الشعر، انبجست  
من البيئة والروح أنفسهما، لتكمل مسيرة هذا النسخ الذي - كان  
وما زال - يمد الحياة العربية بكل متطلبات الارتقاء بالفكر  
والإحساس، والذي يطورها في الوقت عينه أمدق تموير، فيحفل  
بالنزعة القصمية فيه - على وفق ما انتهينا إليه - إلى المدى  
الذي لم تعد هذه النزعة فيه أمقصورة على شاعر معين أو على  
اتجاه شعري واحد أو في قصيدة شعرية أو أكثر يطبعها شاعرها  
بالتابع القصمي وإنما غدت تتردد عند فئة كبيرة من الشعراء  
وفي أكثر من موضوع واتجاه (٢)، سواء أكان ذلك في قصائد كاملة  
أم في أجزاء منها أم في مقطعات مستقلة. فظفرنا بوجودها في كل  
مانظم فيه الشعراء العباسيون من موضوعات، وإذا ماتخصص عدد  
منهم في موضوع ما، أكثر من النظم فيه، فنخب - تمثيلا لاحصرا -

- 
- (١) ينظر: مقدمة في النقد الأدبي ٩٠.  
ومما يجدر ذكره أن المختصين بشؤون نظرية الأدب لم  
يتقيدوا كلهم بالتقسيمات التقليدية التي توجب الحفاظ على  
الأشكال الأدبية المعروفة هذه (القصمي والغنائي  
والتمثيلي)، إذ التفتوا إلى إمكان التداخل أو التنافذ  
الذي قد يعتور هذه الأجناس، ففي مجال الدراسة الأدبية يغدو  
كل شيء ممكن الحدوث مادام الأثر الإبداعي مرتبطا بالفكر  
والنفس اللذين لا يقرر لهما قرار. ينظر في ذلك: نظرية الأدب  
(السوفيتية) ٨٢-٨٣، وتقسيم الأدب إلى أنواع وأصناف  
(مجلة) ٣٦-٣٨ و ٤٥، والأدب الملحمي والرواية (مجلة) ٦،  
وملامح السرد القصمي في الشعر الأندلسي ١١-١٢.  
فإذا كان هذا التداخل ممكنا بين الأشكال الأدبية في الأدب  
الذي قسمها إليه، فكيف بالأدب الذي يختلف عنه طبيعة  
وزمانا ومكانا؟! إنه أولى بعدم الخضوع لها والتقيد بها.  
(٢) اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري ١٥١.

العباس بن الاحنف في شعر الغزل، وبشار بن برد ومطيع بن إياس والحسين بن الضحاك في شعر العبت والمجون، وأبو نواس ومسلم بن الوليد في شعر الخمر، وأبو تمام والمتنبي في شعر الحرب، وأبو العتاهية في شعر الزهد، وديك الجن في شعر الرثاء، وابن الرومي في شعر الهجاء، والبحثري في شعر الوصف، والأبيوردي في شعر الفخر القومي .. وكما نظم أبان اللاحقي وعلي بن الجهم وابن المعتز في المطولات التاريخية .. ففلا\* عن طغيان التفلسف في شعر أبي العلاء المعري، فإننا لانعدم أن نرى في شعر كل منهم، ففلا\* عن سواهم من شعراء العصر العباسي، قصصاً أو عناصر قصصية في أغلب هذه الموضوعات - إن لم يكن في جميعها - ناهيك عن تأثير عدد غير قليل منهم ببناء القصيدة العربية في شعر ما قبل الإسلام، فأتوا بالمقدمة الطللية أو الغزلية، وعرضوا لذكر الرحلة، ووصفوا الناقة أو الفرس، متوسلين بالروح القصصية نفسها التي لجأ إليها شاعر ما قبل الإسلام.

وليس من شك في أن الباعث على حفول الشعر العباسي بعناصر القصة معزو إلى تأثير الشعراء العباسيين بما قرأوه أو اطلعوا عليه من شعر عربي موسوم بنفس قصصي، أشار لديهم الرغبة في النسج على منواله، مضيئين إليه - عن قصد أو غير قصد - ما يتلاءم وطبيعة حياتهم الجديدة، من حيث موضوع القصيدة أو شكلها. هذا ففلا\* عن تأثيرهم كغيرهم من البشر بالقصص النثري - مما كانوا يسمعون أو يقرأونه - سواء أكان ذلك مما وصل إليهم من قصص عربي قديم أم مما تحقق بعدما ترجم ابن المقفع كتاب كليله ودمنة، ففلا\* عن تأثير كتابات الجاحظ ذات الروح القصصية وبخاصة في بخلائه -، ثم ماتبعها من مؤلفات أشبهتها، وربما زادت عليها، من مثل مقامات بديع الزمان الهمداني ورسالة الففران للمعري، ناهيك عما يمكن أن يكون من تأثير لحكايات ألف ليلة وليلة (١). هذا القصص - النثري - الذي، لاريب، حمسم

(١) ينظر: نقاط التطور في الأدب العربي ٤٤٥، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ١١٣-١٢٩.

لإفادة من خواصه ذات الأثر الفعال في نفوس الناس، عسى أن يسهم ذلك في ذبوع أشعارهم بين الناس، وفي تعظيم دورها في حياتهم .

وإذا ماغلب على استخدام العباسيين لعناصر قصصية في أشعارهم ، اتخذهم إياها على أنها وسيلة فنية لاعلى أنها قصة لها طرافتها وأهميتها في ذاتها (١) ، فاكثفوا باللمسات الموحية الدالة ، فإننا لانعدم أن نعثر لدى عدد منهم على قصص متكاملة في قصائد مستقلة أو في أجزاء منها ، أو في مقطعات مستقلة .

والذي نرمي إليه بالقصص الكاملة أو المتكاملة هو ما يتناغم وطبيعة الشعر أولا ، وخصوصية الشعر العربي ثانيا\* ، فقد يكتفي الشاعر العباسي بتصوير حدث واضح غير معقد أو أكثر ، أو يلجأ إلى رسم هذا الحدث - أو الأحداث - بوساطة عنصر واحد أو أكثر من عناصر القصة . تلك العناصر التي توسلنا بها بوصفها إفاءات تحدد لنا ملامح ما اتخذناه لأنفسنا من منهج ، لاعلى أنها الأساس الذي يقسر الشعر العباسي لينطبق عليه ويأتمر بأمره ؛ فهي أسس للقصة النثرية الحديثة ، ومائتعاقل معه شعر عربي قديم له طبيعته وبنائؤه ومقوماته .

ومهما يكن من أمر فإننا (أسجد في القصص التي تمر بنا أنماطا\* غير قليلة لم يقمر أصحابها في تموير الملامح الظاهرة ، ولا الخلجات التي في الصدور ، بل إن منهم من عني - في حرص شديد ، وصبر طويل - بتموير بعض مالا يخطر بالبال ذكره ، ولا يشعر القارئ أن به حاجة إلى السؤال عنه ، أو شوقا\* إلى تعرف صورته . ووصف الملامح والسمات في دقة وتفصيل لا يعد بعد هذا كل شيء في التخيل والتصوير ، فهناك موقع الأحداث ، والزمن الذي تقع فيه والمقاييس التي يقدر بها مبلغ الوصف ومنتهاه بالتشبيه المحكم الدقيق ، والتمثيل البارع العجيب (٢) .

---

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر قفايااه وظواهره الفنية والمعنوية ٣٠٠ .

(٢) القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري ٥ .

وإذ ننتقل في ما ستقبل من هذا البحث إلى دراسة طبيعة النزعة القصصية في نموس الشعر العباسي، فإننا سنستهدي بعناصر القصة الرئيسية - كما اصطلح عليها نقاد القصة - لاستكناه عوالم هذه النزعة، وبيان أبرز ملامحها، من غير أن نفرض هذه العناصر على هذا الشعر فربما، وإنما نستعين بما جهد المستطاع. وهذه العناصر هي: (الحدث .. الحبكة) و (الشخصية) و (الزمان والمكان) و (السرد). وقد وقع اختيارنا على هذه العناصر تحديداً؛ لأنها معقد اتفاق أغلب الباحثين والنقاد على توافرها في أغلب الأعمال القصصية. أما ما يمكن أن يوجد من عناصر أخرى مما ذهب إلى وجوده عدد من الباحثين، حتى إن منهم من عدها، كلاً أو بعضاً، عناصر أساسية - كل بحسب مذهبه ورؤيته - من (فكرة) و (بناء) و (أسلوب) و (نبرة)، فإننا سنعرض له ضمناً في تضاعيف هذا البحث إذا ما كان له من دور أو أثر فيما سنتعرض له بالدراسة والمعالجة من شعر عباسي. على أننا - فليلاً عن ذلك كله - لاتفعل الإشارة إلى الاختلاف بين عدد من الباحثين في الاتفاق على بعض من هذه المصطلحات من حيث تسميتها، أو مفهوماً، أو مدى أصالة بعضها وثانوية غيره (١). ناهيك عن إدراكنا مدى التداخل بين هذه العناصر؛ إذ تشكل كلاً متكاملًا، وما كان هذا التمييز بينها إلى فصول في هذه الدراسة إلا بسبب من ضرورة البحث الأكاديمي.

إن هذا كله لا يعني أننا نحمل الشاعر العباسي على توفير عناصر القصة مجتمعة في القصيدة - أو القصائد - التي نعدّها ذات نزعة قصصية؛ فنحن ندرك أن هذه العناصر تشكل دعائم العمل

(١) ينظر، في تحديد عناصر القصة: أركان القصة، وبناء الرواية (موير)، والأدب وفنونه ١٤٢-١٥٨، وفن القصة، والقصة في شعر امرئ القيس (مجلة) ٦٠-٦١، وبناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ (سيزا)، ومدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا، والنقد التطبيقي التحليلي ٦٥-٩٦، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق، ولامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي.

القصمي على وفق المفهوم النقدي المعاصر، على أنه قد وفر في كل من هذه القمائد (ما أعانه على التعبير عما يريده ويسعى إليه، دون أن يشكل غياب العناصر الأخرى خللاً في بنائه القصمي، ودون أن يكون عارفاً بمسمياتنا الحديثة) (١). وعلى هذا الأساس سنقيم دراستنا هذه.

---

(١) ملامح المرد القصمي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٦.

الفصل الأول

الحديث... الحبكة

## - الفصل الاول -

## الحدث ... الحبكة

وإن نبدا بدراسة عنصر الحدث فيما نعه ذا نزعة قصصية من الشعر العباسي، فإننا سنعمد إلى التعرض إلى علاقته بالحبكة، والإشارة إلى ما قيل فيهما، على أساس من تكاملهما في النظر إلى هذا الجانب من موضوع البحث انطلاقاً من الزاوية التي سنتعامل معه من خلالها... ثم سنتناول بعد ذلك نماذج من الشعر العباسي - موضوع المعالجة، لنحاول اكتشاف مدى توافق هذا العنصر القصصي - الفني فيها، وكيف عبر عنه، وطبيعة الإحساس به وخصوصية التعامل معه.

الحدث - أو الحادثة - في العمل القصصي مجموعة من الوقائع الجزئية يرتبط بعضها ببعض بطريقة مرتبة ومنظمة على نحو خاص هو ما يسمى بالحبكة - أو الإطار - "plot"، ومفهوم الحبكة أن تكون أحداث القصة - وشخصياتها - مرتبطة ارتباطاً منطقياً يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محدودة. وهكذا فإن النظام هو الذي يميز حبكة عن أخرى، فالوقائع تتبع خطاً في قصة، وخطاً آخر في قصة أخرى (١).

(١) ينظر: الأدب وفنونه ١٤٧، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٣٩، وبناء الرواية (موير) ١١، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٤٢-٦٣. يقول هـ.ب. تشارلتن "واجب القصصي أن يخلق من فوضى الحياة نظاماً متسقاً في قصته، وإن مانسميه بالحبكة القصصية ما هو إلا عملية اختيار وتقديم وتأخير للحوادث. فالقصصي يختار الحوادث المألحة ويضع هذه قبل تلك وتلك قبل هذه، بحيث يجيء السياق والتتابع موفياً بالغرض المقصود. ولوخلت القصة من "الحبكة" لم تعد قصة فنية" (فنون الأدب ١٤٧). أما أ.م. فورستر فيقول: "الحبكة إذن هي الرواية في وجهها المنطقي؛ إذ أنها تتطلب الغموض، والأسرار تحل فيما بعد" (أركان القصة ١١٨). وذهب بعض من الباحثين إلى دراسة الحدث مقترناً بالزمان من ذلك ماذهب إليه عبد الله إبراهيم إذ يقول: "وإذا تأملنا الحدث جيداً، نجده مجموعة وقائع منتظمة أو متناثرة في الزمان، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين. وإزاء هذا نجد أن الزمان حقيقة مطلقة تكتسب صفاتها المحسوسة من خلال مرور تلك الوقائع، ولهذا فكل من الحدث والزمان لا يكتسب خصوصية (=)

وإذ تكلم الباحثون في دراساتهم - على اختلاف مناهجهم فيها - على علاقة الحدث بعناصر القصة الأخرى، فإن الدكتور رشاد رشدي يذهب إلى أن الحدث هو أساس القصة، بل هو القصة بعينها؛ إذ له بداية ووسط ونهاية، فضلاً عن تكوينه من أركان ثلاثة تشكل وحدة لا تتجزأ، وهذه الأركان هي الحوادث والشخصيات والمعنى، ومن هنا يتشكل بناء القصة. أما نسيج القصة، فإن كل ما فيه من لغة ووصف وحوار وسرد يجب أن يقوم على خدمة الحدث (١).

أما الحبكة فإن لها شكلاً أساسياً تتفرع منه عدة تشعبات أو تعقيدات، وفكرة الحبكة مأخوذة أصلاً من أرسطو في كتابه "فن الشعر" حيث ينص على أن الحدث ينبغي أن تكون له بداية ونقطة

---

(=) إلا من خلال تداخله مع الآخر. فالزمان "مدى بين الأفعال" والحدث "اقتران فعل بزمان" وهكذا تنتقل خصائص الأول إلى الثاني وبالعكس، بحيث لا يمكن دراسة أحدهما بعيداً عن الآخر "البناء الفني لرواية الحرب في العراق (٢٧)". ثم يقيم هذا الباحث دراسته للحدث في كتابه "الأنف الذكر على أربعة أبنية:"

- ١- البناء المتتابع: ويقصد به تتابع الوقائع في الزمان.
- ٢- البناء المتداخل: ويقصد به تداخل الوقائع في الزمان.
- ٣- البناء المتوازي: ويقصد به توازي الوقائع في الزمان.
- ٤- البناء المكرر: ويقصد به تكرار الوقائع في الزمان.

(ينظر: المصدر نفسه ٢٨-٨١).

وإلى مثل ذلك ذهب إبراهيم جنداري حين أورد الانساق التالية في البناء الزمني للأحداث:

- ١- نسق البناء المتتابع أو المتسلسل: وهو توالي الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود رابط بينهما.
- ٢- البناء المتوازي: وهو سرد قمتين أو أكثر تدور أحداثهما في الوقت نفسه.
- ٣- البناء الدائري: وهو أن تبدأ القصة عند نقطة نهاية أحداث الحكاية ثم تعرض ما سبقها لتنتهي عند نقطة البداية مجدداً.

- ٤- التضمين: وهو إدخال قصة في قصة أخرى. (ينظر: البناء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ٦١-٨٠).

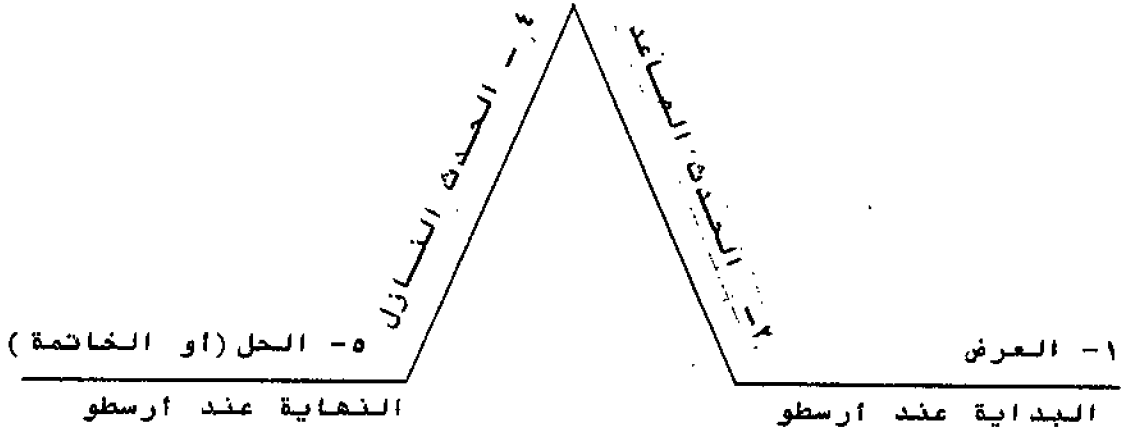
وكانت اليزابيث دبل قد ذهبت إلى أن "الحبكة ترتيب الفعل، ويسير الفعل خلال وسط الزمن الذي لاغنى عنه فيستمد منه جميع مفرداته التي تتطور منه، تشكل البداية والوسط والنهاية مسيرة خلال التاريخ الزمني، وفي التدفق توجد السببية" (الحبكة ٧٢).

(١) على هذا الأساس من تقسيم القصة إلى بناء ونسيج - كل بما قسمه عليه من أركان أو أجزاء - قامت دراسة الدكتور رشاد رشدي (فن القصة القصيرة).



وسطى ونهاية (١)، كما في الشكل الآتي (٢):

٣- الازمة (العقدة) ، النقطة الوسطى عند أرسطو



- (١) ينظر: فن القصة ٤٣، والنقد الأدبي الحديث ٥٤٤، وفن القصة القصيرة ١٧، والنقد التطبيقي التحليلي ٧٦، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٥٩-٦٠.
- (٢) هذا المخطط منقول من النقد التطبيقي التحليلي ٧٦. وقد وضع المؤلف تعريفاً بمصطلحات المخطط نوردتها فيما يأتي:
- ١- العرض: هو بداية القصة، وقد يقدم القاص فيه المعلومات الأساسية عن الشخص ومكان الحدث وزمانه أو بداية العقدة.
  - ٢- الحدث الصاعد: هذا الانتقال من العرض إلى أسباب الخلاف أو الازمة، وفيه الحدث الصاعد يقوم القاص بتطوير العقدة بتركيز شديد ولكن ببطء واضح.
  - ٣- الازمة - العقدة: هي اللحظة التي تصل فيها الحبكة إلى أقصى درجات التكثيف والانفعال وهي نقطة التحول في القصة، وتعد بداية لتمهيد الحل.
  - ٤- الحدث النازل: وهو يعقب الازمة مباشرة ويكون بداية لانتهاء التوتر الذي يرافق الازمة وهو يعد القارئ للحل أو لخاتمة القصة.
  - ٥- الحل أو الخاتمة: هو القسم الأخير من الحبكة، والخاتمة تسجل حمولة الصراع (الفكري أو العاطفي أو الديني) الذي أظهرته الشخص وحالة الإدراك أو الوعي الذي تصل إليه الشخصية بغض النظر عن عمق ذلك الإدراك أو مدى دوامه أو استمراره. (ينظر: المصدر نفسه ٧٧).
- ويذهب بعض من الباحثين إلى أهمية النهاية في القصة إذ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه، فسميت لذلك بـ "لحظة التنوير" (ينظر: فن القصة القصيرة ٨٢، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٦٠).
- ويذكر أن وارين وويليك قد اطلقا على البنية السردية في المسرحية أو الرواية أو الحكاية اسم "العقدة" ويريدان بذلك "الحبكة". (ينظر: نظرية الأدب ٢٨٣، والحبكة ١١٠، وملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٥٩).

والقصة من حيث تركيب الحبكة نوعان متميزان، هما: القصة ذات الحبكة المفككة والقصة ذات الحبكة العضوية المتماسكة (١). وتبنى القصة من النوع الأول، على (سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برباط ما... ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة، أو على الشخصية الأولى فيها، أو على النتيجة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعاً. وهكذا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة، التي تقع على شكل حلقات متتالية لا تنحدر الواحدة منها عن الأخرى، ولا تتصل إلا بذلك الرباط الذي يخفيه الكاتب عنا حتى نكتشفه أخيراً بعد الفراغ من القصة... أما القصة ذات الحبكة المتماسكة فإنها على العكس من ذلك، إذ تقوم على حوادث مترابطة، يأخذ بعضها برقاب بعض، وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ مستقرها (٢).

كما تنقسم الحبكة القصصية، من حيث موضوعها على نوعين: الحبكة البسيطة، والحبكة المركبة (٣). في النوع الأول تكون القصة المبنيّة على حكاية واحدة، أما في النوع الثاني فتكون مركبة من حكايتين أو أكثر. ووحدة العمل والتأثير في القصة، تتطلب تداخل الحكايات المختلفة واندماج بعضها في البعض الآخر (٤).

وإذا كان الدكتور رشاد رشدي قد ذهب إلى أن للحدث أركاناً ثلاثة هي: الفعل و التفاعل والمعنى، فإن اليزابيث دبل نقلت في كتابها (الحبكة) نماً عن ر.س. كرين يذهب إلى مثل ذلك

---

(١) ينظر: فن القصة ٧٣. ويطلق الدكتور أحمد أمين على النوع الأول: التجميع المفكك، وعلى الثاني: التجميع المحكم (ينظر: النقد الأدبي ١٣٥).

(٢) فن القصة ٧٣-٧٤. وينظر: النقد الأدبي ١٣٥-١٣٧.

(٣) ينظر: فن القصة ٧٥. ويطلق الدكتور أحمد أمين على النوع الأول: التجميع البسيط، وعلى الثاني: التجميع المركب (ينظر: النقد الأدبي ١٣٧).

(٤) فن القصة ٧٦. وينظر: النقد الأدبي ١٣٧.

مطبوقاً\* إياه على الحكمة. والنص هو (أمن المستحيل ... أن نحدد بشكل وافٍ ماهية أية حكمة مالم ندخل في صيغتنا جميع العناصر أو الأسباب التي تكون الحكمة جميعاً لها، ويتبع ذلك أيضاً أن الحكيمات تختلف في البناء حسب أحد المكونات السببية الثلاثة التي تستخدم مبدأ تجميع. فيوجد لذلك حِكَمَات فعل، وحِكَمَات شخصية، وحِكَمَات فكرة. ففي الأولى يكون مبدأ التجميع تغير مكتمل، تدريجي أو مفاجيء [كذا]، في وضع البطل، وتؤثر فيه الشخصية والفكرة ... وفي الثانية يكون المبدأ عملية تغير مكتملة في الشخصية الأخلاقية للبطل، يسرع فيها الفعل ويقولها، وتتفتح من خلاله ومن خلال الفكرة والشعور ... أما في الثالثة فيكون المبدأ عملية تغير مكتملة في فكرة البطل، وبالتالي في شعوره، يتحكم فيها ويوجهها كل من الشخصية والفعل (١).

إن هناك طرائق عدة لعرض الحوادث أو تطويرها مما يدخل ضمن دراسة السرد، لكننا نعرض لها هنا لإعطاء تصور متكامل لمفهوم الحكمة، وهذه الطرائق هي: أولاً: السرد المباشر، وعمل الكاتب فيها عمل المؤرخ الذي يدون التاريخ الظاهر لمجموعة من الشخصيات. ثانياً: الترجمة الذاتية، وفيها يكتب القاص قصته بضمير المتكلم، ويضع نفسه مكان البطل أو البطلة، أو مكان إحدى الشخصيات الثانوية، ليبحث على لسانها ترجمة ذاتية

---

(١) مفهوم الحكمة وحكمة رواية توم جونز ٣٠٦ نقلاً عن: الحكمة ٢٩-٣٠.

كما ذهب الدكتور عدنان خالد عبدالله إلى تقسيم الحكمة على أربعة أنواع تأسيساً على نجاح الشخصية أو إخفاقها فيما تسعى إلى بلوغه ضمن العمل القصصي. وهذه الأنواع هي:-  
١. الحكمة النازلة: ويكون التأكيد فيها على تحطم أو اندحار الشخصية الرئيسية (سواء أكان ذلك الاندحار نفسياً أم عقلياً أم عاطفياً).  
٢. الحكمة المساعدة: هي الحكمة التي تؤكد على انتصار أو نجاح الشخصية الرئيسية (النفسية، العقلية، العاطفية).  
٣. الحكمة الناجحة في النهاية: هي الحكمة التي تظهر الشخصية الرئيسية منتصرة، بعد إخفاقات متعددة.  
٤. الحكمة المقلوبة: هي الحكمة التي تظهر فيها الشخصية الرئيسية محرزة نجاحات متعددة ومستمرة، ثم فجأة تخفق في النهاية إخفاقات ذريعة. (ينظر: النقد التطبيقي التحليلي ٧٧-٧٨).

متخيلة. ثالثاً: الوثائق أو الرسائل المتبادلة، وفيها يعتمد الكاتب على الرسائل. رابعاً: تيار الوعي أو المونولوج الداخلي، وفيها يدرس الكاتب الشخصية الإنسانية، ويعرضها على الملا برسم قطاع داخلي لحياتها العقلية الطبيعية العفوية، وذلك بواسطة تأملات الشخصية وتداعيات أفكارها (١).

ومن الأمور التي عرض لها الباحثون في دراستهم للحبكة، التوقيت، (ويرتبط التوقيت ارتباطاً وثيقاً بتراخي العمل وتوتره في القصة. فإن طبيعة العمل القصصي، الذي يراوح بين القوة والضعف، والتراخي والنشاط، والاستجماع والشوب، تفرض على الكاتب أن يسير بسرعة ملائمة لكل ذلك. فالقصة تبدأ بمقدمة هادئة مسترخية إلى أن تبلغ بداية تجمع العاصفة، ويتلو ذلك اشتداد وطأتها وتأزمها حتى تبلغ الذروة. ثم تنحدر قاطعة الطريق في سرعة متناقصة، حتى تصل إلى مستقرها. وكل حالة من هذه الحالات لها سرعتها الخاصة التي تلائمها، وتتفق مع نشاط العمل القصصي فيها) (٢). إن عنصر التوقيت هذا لا يأتي عفو الخاطر، وإنما يعتمد على فهم الكاتب للحياة، وطريقته في التعبير عن هذا الفهم في عمله القصصي الذي هو صورة من صور الحياة الإنسانية الزاخرة بالآزمات والعقد والمشكلات.

ويرتبط التوقيت بعنصر آخر هو الإيقاع، ويقصد به التنوع والتفاوت في العمل القصصي، ذلك التنوع الذي يقدمه الكاتب لنا على هيئة أمواج تتحرك بنظام خاص لتؤدي إلى تأثير معين،

---

(١) ينظر: فن القصة ٧٧-٨٥.

وذهب الدكتور عدنان خالد إلى إيراد ما أطلق عليه أساليب فنية لتنظيم الحبكة، وهي ١- الزمن التاريخي، ٢- الزمن النفسي، ٣- الارتجاع الفني، ٤- التنبؤ القصصي. (ينظر: النقد التطبيقي التحليلي ٧٩-٨٠).

ويتضح لنا في هذه الفقرة من الدراسة مدى التداخل بين عناصر العمل القصصي وتراكبها، ذبك التداخل والتراكب اللذين سيفرضان أنفسهما على هذه الدراسة - كما في غيرها -؛ إذ لا ينجلي مفهوم أحد هذه العناصر من غير الاستعانة بالبقية.

(٢) فن القصة ٨٦-٨٧.

يشعر القارئ، معه بأن القصة تسير على وفق قانون مرسوم هو الذي يكسبها هذا الشكل الخاص الذي تتجلى فيه . وقد يبدو هذا التغير التاموجي خافتاً غامضاً حيناً ، ومتحفزاً متسارعاً حيناً آخر . ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد ، فيكون حراً أو منضبطاً ، متعسراً أو منساباً ، هادراً متوشحاً أو خافتاً متعشراً ، في آن واحد . وسر الإيقاع المؤثر هو هذا التنوع في وحدة تامة مقفلة هي العمل القصصي مما يحفظ للقارئ تحفزه وشغفه في التتبع والملاحظة (١) .

وإذا ما عثيت القصة بالحادثة وسردها ولم تركز على العناصر القصصية الأخرى فهي نوع يعرف بـ (قصة الحدث أو الحادثة) أو (القصة السردية) (٢) .

بعد أن انتهينا من عرض أبرز ماقيل في التنظير للحدث وعلاقته بالحبكة بوصفهما عنصراً مهماً من عناصر العمل القصصي، ننتقل إلى تلمس أبعاد هذا الذي أوردناه من أساس نظري، أو ملامح منه، فيما اخترناه من نماذج من الشعر العباسي مما نعدّه ذا نزعة قصصية من حيث بروز عنصر الحدث والحبكة فيه - حتى إن ظهر سواه من العناصر -، فطنين إلى حقيقة التمايز والاختلاف بين ذلك التنظير في أصل ما وضع له، وهذا الشعر الذي نعالجه فيه، ومحاولين أن تكون أمثلتنا شاملة مختلف الموضوعات التي نظم فيها الشعراء العباسيون، مع حرصنا على الإلمام بأساليب هؤلاء الشعراء في تقديم عنصر الحدث وتمويره والتعبير عنه .

إن الشعر العربي العباسي يزخر بالإشارة إلى وقائع وأحداث أراد الشعراء الإفصاح عنها ورسمها ومعالجتها، كل بحسب طبيعته النفسية الخاصة، أو الهدف الذي يرمي إلى بلوغه من وراء شعره،

---

(١) ينظر: فن القصة ٨٧-٨٨، والنقد الأدبي الحديث ٥٥٨-٥٥٩ .  
(٢) ينظر: فن القصة ٣١-٥٠، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٣٩، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٦٢ .

أو أسلوبه الفني المتميز. فضلا عن طبيعة ما يذكر من حدث أو واقعة، فقد يكون الحدث مجرد خبر يرويّه، أو موقف مر به واقعا أو تخيلا، يعرض له بالذكر في مقطوعة مستقلة أو ضمن قصيدة طويلة، وربما رسم حدثا متكاملا، بمعنى أنه تقيى جميع جوانبه - أو أغلبها -، في قصيدة كاملة.

قال المنوبري (ت ٣٣٤ هـ) (١):

يا عجباً: ابصرتُ في السّوقِ

ما ابصرتُه عَيْنُ مخلوقٍ

ماراعني إلّا فتى عاشقٌ

وعينه في عينِ معشوقٍ

صمتمَا الطَّرْقُ إلى موضعٍ

كحلقة الخاتمِ في الضيقِ

فافترقا خوفاً رقيبَيْهما

عن موعدٍ باللحظِ مسروقٍ

يمور المنوبري هنا موقفاً مر به، ذكره كما رآه من غير أن يسهب في رسمه، أو يوغل في تلمس ما أحاط به من ظروف أو ما يمكن أن يكون من ذلك. إنه تصوير لحركة العاشقين المتوجسين خيفة من رقيبَيْهما فحسب، فلا ذكر للزمان إلا ما يستنبط من أن ذلك كان نهاراً بحكم وجودهما في السوق، وأما المكان فهو السوق. فلم يرسم الشخصيتين بطلتي الحدث المذكور، ولم يحاول استبطان مشاعرهما أو أفكارهما في اثناء ذلك إلا ما كان من خوفهما من رقيبَيْهما حتى إنهما انزويا في حيز ضيق من المكان شبهه الشاعر نفسه بحلقة الخاتم، ولم يتحادثا في اثناء ذلك بأكثر من الإشارة السريعة الخاطفة. أما عن مشاعره هو بإزاء هذا الموقف بوصفه الراوي له، فقد ألمح إليها في أول البيت: يا عجباً.. حيث ذهوله مما لمح وتبعه من حركة هذين العاشقين، وما ارتسم على ملامحهما من مشاعر.

(١) ديوان المنوبري ٤٣١. وينظر: شعر علي بن جبلة المعروف بالعمكوك ١٤٧-١٤٨.

ومثل ذلك قول المتنبي (ت ٣٥٤ هـ) (١):

بأبي مَنْ وَدِدْتُه فَأَفْتَرَقْنَا

وقضى الله بعد ذاك اجتماعاً

فَأَفْتَرَقْنَا حَوْلَهُ فَلَمَّا التَقِينَا

كان تسليمه عليّ وداعاً

فالمتنبي ههنا اكتفى بالإشارة إلى أن من أحبه ففارقه لم يكن لقاءه به بعد ذلك الفراق إلا للتوديع. فلم يشر إلى أكثر من الحدث في عمومته من دون الدخول في تفصيلاته، وربما عمد إلى ذلك راغباً في إطلاق العنان لخيالات متلقيه وإحساساتهم ليرودوا اتفاق تلك التفصيلات.

وإذا ما ذهب بعض الباحثين إلى أن من مستلزمات القصة (٢) أن الخبر الذي تروييه يجب أن تشمل تفاصيله أو أجزاءه بعضها مع البعض بحيث يكون لمجموعها أثر أو معنى كلي .. ولكن الأثر أو المعنى الكلي لا يكفي وحده لكي يجعل من الخبر قصة .. فلكي يروي الخبر قصة يجب أن يتوفر فيه شرط آخر ... وهو أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية، أي أن يصور مانسميه " بالحدث" (٣)، فإننا نذهب إلى عدم الأخذ بهذا الإلزام، وإن صح، في مثل المثالين السابقين، بسبب من طبيعة رؤيتنا للموضوع التي تبحث عن النزعة القصصية، أي النغم القصصي أو الروح القصصية لدى شعراء هذا العصر، وبذلك يكون في ذينك المثالين وماشابههما (٤) نزعة قصصية، على الرغم من عدم توافرها على مستلزمات بناء الحدث القصصي كما دعا إليها دارسو القصة الحديثة.

ومادمننا بصدد الحديث عن الخبر ومتى يمكن عده قصة، فإن

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي المنسوب إلى أبي البقاء العكبري المسمى: التبيان في شرح الديوان ٢٧٩/٢.

(٢) فن القصة القصيرة ١٧.

(٣) ينظر: شعر إبراهيم بن هرمة القرشي (ت ١٧٦ هـ) ٧٠-٧١ و ٧٦-٧٧ و ٢٠٦، وشعر مروان بن أبي حفصة ٦٠، وديوان العباس ابن الأحنف ١٥٣، وديوان ديك الجن (ت ٢٣٥ أو ٢٣٦ هـ)، والتبيان في شرح الديوان ١٤٧/٢، وديوان أبي فراس ١٧٤.

في الشعر العباسي منظومات تاريخية مطولة ، عرض فيها ناظموها لحقب تاريخية أو أحداث منها ، بحسب هدف كل منهم من وراثها مما لانعده قصة ، (فمن الاخبار مايمكن أن توضع جنباً إلى جنب ... ومع ذلك تظل مجموعة اخبار متفرقة لاتنتج اثراً كلياً ، ومن الاخبار ما توضع جنباً إلى جنب ... فتنتج اثراً كلياً ومع ذلك تظل مجرد خبر يزودنا بالمعلومات ولكنه لا يروي قصة) (١) ، وذلك لعدم توافر ما اشترط وجودها فيه من عناصر قصصية . وإن كنا نذهب إلى عدم خلو مثل هذه المنظومات التاريخية من نزعة قصصية - ولو بمقدار ضئيل - تومي إليها طريقة ترتيب الاخبار - الاحداث (الوقائع) وتتابعها ، وذلك بتعاقب الجمل الفعلية - بخاصة - التي تنبئ بما كان بحسب تتابع حدوثه الزماني التاريخي ، فضلاً عن الاوصاف المتفرقة في ثنايا هذه الاعمال للأشخاص أو الاحوال . منها محبرة علي بن الجهم (ت ٢٤٩ هـ) في التاريخ ، وتقع في ثلاثين وثلاثمئة بيت نظمها على بحر الرجز ، وجعلها مزدوجة ، أما موضوعها فتاريخي محض يبدأ منذ نشأة الخليقة وينتهي بالمستعين آخر خلفاء بني العباس في زمانه (٢) . ومطلعها :

الحمدُ للهِ المُعِيدِ المُبْدِي

حمداً كثيراً وهو اهلُ الحمدِ

ومما جاء فيها ذكره بعثة رسول الله محمد (صلى الله عليه وسلم) :

ثم أزال الظلمة الضياءُ

وعاودت جدتها الاشياءُ

اتاهم المنتجب الأواهُ

محمدٌ صلى عليه الله

ومنها يذكر خلافة المستعين :

فانتخب الله لهم إماما

يؤيد الله به الإسلام

(١) فن القصة القصيرة ٢٠-٢١ .

(٢) ينظر: ديوان علي بن الجهم ٢٢٨-٢٥٠ ، وعلي بن الجهم حياته وشعره ١٩٣-٢٠٦ .



وبأيعوا بعد الرضا لأحمد

المستعين بالآل الأوحـد

وكان في العشريـن من ولائـها

من آل عباس ومن حمائـها

ثم ليختمها كما بداها بحمد الله والصلاة على نبيه المصطفى.

ومنها مزدوجة ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) التي تقع في عشرين

وأربعمئة بيت، دون فيها سيرة الخليفة العباسي المعتضد (١).

ومطلعها:

بأسم الإله المَلِكِ الرَّحْمَانِ

ذي العِزِّ والقُدْرَةِ والسُّلْطَانِ

ومما جاء فيها، قوله يصف أحوال الخلافة قبل المعتضد:

قام بأمر المُلْكِ لَمَّا ضاعا

وكان نُهْبًا في الوري مشاعا

مُذَلَّلًا، ليست له مهابـة

يخاف إن طنَّت به ذُبَابـه

وكلَّ يومٍ مَلِكٍ مَقْتُولُ

أو خائف مُرَوَّعٌ ذليلُ

وبعد أن يسهب في الحديث عما عاناه الناس على أيدي المتسلطين،

ينتهي إلى خلافة المعتضد:

ولم يزلْ ذلك دَأْبَ النَّاسِ

حتَّى أُغِيثُوا بِأبي العبَّاسِ

السَّاهِرِ العِزِّ، إذا العِزُّ رَقْدُ

الحاسمِ الدَّاءِ، إذا الدَّاءُ وَرْدُ

(١) ينظر: شعر ابن المعتز ق ١ ٥١٩/١-٥٩١، وابن المعتز وتراشه في الأدب والنقد والبيان ١٧٠-١٧٤، وقضايا الفن في قميدة المدح العباسية ٤٨٦-٤٩١.

ومن الجدير بالذكر أن صاحب الأغاني قد أشار إلى أن إبان بن عبد الحميد اللاحقي قد عمل قميدة في التاريخ سماها ذات الحبل ذكر فيها مبدأ الخلق وأمر الدنيا وشيئها من المنطق (ينظر: الأغاني ١٥٥/٢٣). ولهذا النوع من النظم جذور في الشعر العربي نجدها عند يزيد بن مفرغ الحميري والأصمعي (ينظر: علي بن الجهم حياته وشعره ١٩٣-١٩٤).

فلذا ماقرأنا هذه الابيات (١):

ودعَّتها ولهيَّب الشَّوقِ في كبدي

والبين يُبعد بين الرُّوح والجسد

وداع هَبَّيْن لم يمكن وداعهما

إلاَّ بلحظة عَيْن أو بِلان يد

وحاذرتُ أعين الواشين فأنصرفتُ

تُعَضُّ من غيظها العُناب بالبرَد

فكان أولَّ عمَد العَيْنِ يومُ ناتٍ

بالدمع آخرَ عمَد القلب بالجلَد

رأينا أن الشاعر كشاجم (ت ٣٥٠ هـ) قد ذكر، ففلاً عن خبر (أو

واقعة) وداعه لحبيبته، شيئاً مما اختلج في مدريها عند ذاك،

فحين وداعهما كان لهيب الشوق في كبده، والحبيبة انصرفت وهي

مغيظة محزنة من مراقبة الواشين لهما، ثم كان من أثر فراقهما

دمع يلزم العين وجلد فارق القلب.

إن هذا الرسم للمشاعر والأحاسيس - وإن لم يخض فيه الشاعر

بعيدا - ليقرب هذه الابيات من الروح القصصي، فقد أضاف لها

بعداً نفسياً أسهم في تعميق بيان أثر حدث الفراق في نفسي

الحبيبين.

وكما في المقطوعات، فإننا نرى قمائد كثيرة خصمت لوصف

واقعة أو تموير موقف، على اختلاف توجهات الشعراء، وتنوع

الموضوعات. ولعل من أكثر الموضوعات نظاماً ذا نزعة قصصية هو

لقاء الشاعر بحبيبته، سواء أكان ذلك اللقاء عفيفاً أم غير

ذلك. ومن هذه اللقاءات العفيفة ما صوره لنا الشريف الرضي (ت

٤٠٦ هـ) في قصيدته التي مطلعها (٢):

يأئِلة السَّخَر، ألاَّ عدتِ ثانية

سقى زمانك هطالاً من الدَّيَم

(١) ديوان كشاجم ١٥٠. وتنسب لديك الجن مع اختلاف في روايتها.

(ينظر: ديوان ديك الجن ١٣٦).

(٢) ديوان الشريف الرضي ٧٢٢/٢-٧٢٣.

إذ يقول فيها :

وظُبْيَةٌ مِنْ ظُبَاءِ الْإِنْسِ عَاطِلَةٌ  
تَسْتَوْقِفُ الْعَيْنَ بَيْنَ الْخَمْسِ وَالْهَمَمِ  
لَوْ أَنَّهَا بِفَنَاءِ الْبَيْتِ سَانِحَةٌ  
لَصَدَّتْهَا وَابْتَدَعَتْ الصَّيْدَ فِي الْحَرَمِ  
قَدَرْتُ مِنْهَا بَلَا رُقْبَى وَلَا حَذَرَ  
عَلَى الَّذِي نَامَ عَنْ لَيْلِي وَلَمْ أُنَمِ  
بِتَنَا ضُجَيْعَيْنِ فِي شَوْبِي هَوًى وَتَقَى  
يَلْفُضَا الشَّوْقُ مِنْ فَرْعٍ إِلَى قَدَمِ  
وَأَمَسْتُ الرِّيحَ كَالْفَيْسَرَى تَجَاذِبُنَا  
عَلَى الْكَثِيبِ قُضُولَ الرِّيطِ وَاللَّهْمِ  
يُشِي بِنَا الطَّيِّبُ أَحْيَانًا وَآوَنَةً  
يُضِيئُنَا الْبَرْقُ مَجْتَازًا عَلَى إِصْمِ  
وَبَاتَ بَارِقٌ ذَاكَ الشَّغْرِ يُوَضِّحُ لِي  
مَوَاقِعَ اللَّثْمِ فِي دَاخِلِ مِنَ الظُّلَمِ  
وَبَيْنَنَا عَقَّةٌ بَايَعَتْهَا بِيَدِي  
عَلَى الْوَفَاءِ بِهَا وَالرَّعْيِ لِلدِّمَمِ  
يُولَعُ الظِّلُّ بِرَدِينَا وَقَدْ نَسَمِتْ  
رُوحِيحَةَ الْفَجْرِ بَيْنَ الضَّالِّ وَالسُّلَمِ  
وَأَكْتَمَ الصَّبْحُ عَنْهَا وَهِيَ غَافِلَةٌ  
حَتَّى تَكَلَّمَ عَمَقُورٌ عَلَى عِلْمِ  
فَقَمْتُ أَنْفُسَ بَرْدَاءٍ مَا تَعَلَّقَهُ  
غَيْرَ الْعَفَافِ وَرَاءَ الْغَيْبِ وَالْكَرَمِ  
وَأَلْثَمْتَنِي وَقَدْ جَدَّ الْوَدَاعُ بِنَا  
كَفَاءً تَشِيرُ بِقَفْبَانٍ مِنَ الْعَنَمِ  
وَأَلْثَمْتَنِي شَفْرَاءَ مَا عَدَلْتُ بِهِ  
أَرَى الْجَنَى بِبَنَاتِ الْوَابِلِ الرُّذَمِ

ثمَّ انْتَنَيْنَا وَقَدْ رَابَتْ ظَوَاهِرُنَا

وَفِي بَوَاطِنِنَا بُعْدٌ مِنَ التَّمَمِ

فقد اجتمع بحبيبته بمنأى عن القوم ، وكان الوقت ليلاً ، ليمتد ذلك الاجتماع حتى بزوغ الفجر ، حولهما الريح ومن فوقهما البرق . التقيا وقضيا الليل متعانقين ثم افترقا من غيرما إشم ولا ذنب . وقد حاول الشاعر هنا الإشارة ، من بعيد ، إلى زمن هذا اللقاء - الحدث ومكانه ، فملاً عن بعض من تفصيلاته ، متمثلةً هذه التفصيلات في وصف فتاته هذه ، وظرف التقائهما فملاً عن بعض مما أدوه من حركات بريئة في أثناء هذا اللقاء ، ثم إدراك الشاعر لما يبعثه ظاهر هذا اللقاء - أو العلاقة بعامة - من رغبة في نفوس الآخرين فيما لو راوهما أو احسوا بما بينهما ، على الرغم من حقيقة عدم امتهانهما العفة في ذلك . إن هذه التفصيلات كلها لتدخل في إطار بيان الحدث الرئيس ، أي اللقاء ، وتوضيح أبعاده وطبيعة جوهره . أما أبو شاعر عبدالله بن عبد الحميد اللاحقي (ت هـ) فالعفة ليست من طبيعته ، أفدنا ذلك من خلال ما صورته من حادثة لقائه بإحدى الفتيات ، وذلك في قصيدته التي أولها (١) :

يَا طَلُّ الْحَيِّ، جَادَكَ السُّطْلُ

مَالِكَ وَحَشَّ الْعِرَاصُ يَا طَلُّ

إذ يقول فيها :

جَارِيَةٌ كَالْمَهَاةِ بَارِعَةٌ إِلَى

خَدَّيْنِ وَالْخَدُّ شَادَنْ عَطِلٌ

لَمْ تَلَقْ بؤْسَاءً وَلَمْ تُعَانَ أَدَى

لَكِنْ عَدَاهَا النَّعِيمُ وَالْجَدَلُ

دَسَتْ رَسُولًا أَنْ ائْتَنَّا رَقْدَةً إِلَى

حَيٍّ إِذَا مَا عَلِمَتْهُمْ غَفَلُوا

فَجُثَّتْ وَاللَّيْلُ مَكْتَسِي سَدَفٍ الظِّ

ظَلْمَةٌ وَهَذَا وَالطَّرْقُ اخْتِيلُ

حَتَّى أَجَزْتُ الْأَحْمَاسَ إِنْسِي عَلَى  
 أَمْثَالِ هَاتِيكَ حَازِمٌ بَطْلٌ  
 فَلَمْ يَرَعْمَا إِلَّا قِيَامِي لَدَى الْ-  
 بَابِ فُجَاءَتِ وَالْمُشْيُ مَنْخُزِلُ  
 تَقُولُ: يَا مَرْحَبًا وَيَرْعَبُهَا الْ-  
 خَوْفُ مِنَ الْحَاضِرِينَ وَالْوَجَلُ  
 فَأَرْخَيْتِ دُونَنَا وَقَدْ هَذَا الْ-  
 لَيْلُ سَتُورُ الْحِجَابِ وَالْكَلُّ  
 ثُمَّ دَعَيْنَا إِلَى مِبَارَازَةِ الْ-  
 حَبِّ فَرُجَّتْ مِنْ تَحْتِنَا الْمَثَلُ  
 فَكَانَ شَيْءٌ هَيْهَاتَ أَذْكَرُهُ  
 إِنْسِي مُنِينٌ بِسَرِّهَا بَخِلُ  
 فَهَرُولَتْ عِنْدَ ذَاكَ إِذْ عَظُمَ الْ-  
 أَمْرُ وَقَالَتْ وَدَمْعُهَا قَطْلُ:  
 أَيْنَ مِنْ أَمِّي أَفِرُّ إِنْ عَلِمْتُ  
 أَمِّي بِمَا قَدْ صَنَعْتُ يَارْجِسُ؟  
 كَيْفَ أَحْتِيَالِي لَهَا إِذَا قُطِنْتُ  
 مَا تَنْفَعُ الْيَوْمَ عِنْدَهَا الْعِلُّ؟  
 قَدْ كَانَ يُجْزِيكَ لَوْ قَنَعْتُ بِهِ  
 فِيمَا فَعَلْتُ الْإِزَامُ وَالْقُبْلُ!  
 لَكِنْ أَبْتُ شِقْوَتِي فَهَاتِ فَمَا  
 احْتِالُ أَمْ مَا أَقُولُ إِنْ سَأَلُوا؟  
 قُلْتُ: تَقُولِينَ لِلَّذِي يُسَلُّ  
 يَمْنَعُنِي مِنْ جَوَابِكَ الْكُسْلُ!

فهذا الرجل قد لبى دعوة فتاته، فطرقها ليلاً، إذ السكينة  
 والغفلة، لكنه لم يستطع أن يسكت داعي الغواية في نفسه، فوقع  
 مافزعت بسببه الفتاة وندمت على الاستجابة له، فلم يأبه بما  
 أصابها بل هزا بها وسخر. وقد تمكن الشاعر من الإيحاء بما

اعتمل في نفس فتاة مثل هذه ، أرادته لقاء حب فغدا لقاء خطيئة ، فخافت وأعيتها الحيلة ، وذلك بما رسمه من حركة (الهرولة) ، وما أخبر عنه من هطول دمع ، ثم بما أجراه على لسانها من تساؤلات وعتاب. كما استطاع التلميح بعدم مبالاة هذا الأثم بما فعل ، وذلك بوساطة طريقته في رواية الواقعة ، وبإجابته عن تساؤلات الفتاة المنكوبة (١) .

وأما أبو نواس (ت ١٩٨ هـ) فيحكي خبر زيارته ومحب له بيت  
أحد الخمارين في ظهيرة أحد الأيام . يقول (٢) :

وفتيان صدق قد مرفت مطيهم

إلى بيت خمّار نزلنا به ظهرا

فلما حكى الزنار أن ليس مسلما

ظننا به خيرا ، وظننا بنا شرا

فقلنا : على دين المسيح بن مريم

فاعرض مژورا وقال لنا كفرا

ولكن يهودي يحبك ظاهرا

ويشمر في المكنون منه لك الخرا

فقلنا له : الاسم ؟ قال : سموال

على أنني أكنى بعمرو ولا عمرا

وما شرفتني كنية عربية

ولا كسبتني لاسماء ولا فخرا

ولكنها خفت ، وقلت حروفا

وليست كآخرى إنما خلقت وقرا

فقلنا له عجبا بظرف لسانه :

أجدت أبا عمرو فجود لنا الخمرا

فادبر كالمزور يقسم طرفة

لاؤجهنا شطرا وأرجلنا شطرا

(١) لبشار بن برد قصيدة رائية تصور حادثة مماثلة . ينظر : ديوان بشار بن برد ١٦٩/٣-١٧٢ ، وص ١٨٧-١٨٩ من هذا البحث .  
(٢) ديوان أبي نواس ١٤٧-١٤٩ .

وقال: لَعَمْرِي لو أَحْطَطْتُ بِأَمْرِنَا  
لَلْمُنَاكُم، لَكِنْ سَنُوسِعُكُمْ عُدْرًا  
فَجَاءَ بِهَا زَيْتِيَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ  
فَلَمْ نَسْتَطِعْ دُونَ السَّجُودِ لَهَا مُبْرًا  
خَرَجْنَا عَلَى أَنَّ الْمَقَامَ ثَلَاثَةٌ  
فَطَابَتْ لَنَا حَتَّى أَقْمَنَا بِهَا شَهْرًا  
عَمَابَةٌ سَوْءٌ لَا يَرَى الدَّهْرُ مِثْلَهُمْ  
وَإِنْ كُنْتُ مِنْهُمْ لَا بَرِيئًا وَلَا صِفْرًا  
إِذَا مَا دَنَا وَقْتُ الصَّلَاةِ رَأَيْتَهُمْ  
يَحْتُونَهَا حَتَّى تَفُوتَهُمْ سَكْرًا

ففتيان المدق وعمابة السوء هؤلاء، كما تردد أبو نواس في وصفهم، محبوبه إلى بيت الخمار اليهودي الحساقد "سموال" ظهيرة أحد الأيام فابتاعوا منه ما أرادوا من خمر - زيتية ذهبية -، أقاموا بها شهرًا، عاشين الله غير قائمين على طاعته (١). وقد ضمن الشاعر قصيدته هذه ما ينبئ عن أفكاره في تلك الحقبة من عمره وذلك بما حكاه من حوار دار بينه ومحببه من جهة، وبين الخمار من جهة مقابلة. ومن هنا كان هذا الحدث المرسوم في هذه القصيدة وسيلة للإعلان عما أراد الشاعر البوح به من أفكار تقترب بالشاعر من التجاوز على القيم العربية - الإسلامية الأصلية والتحلل منها.

وتزوج محمد بن خالد الذي كان ينساب أبانا اللاحقي العداء، بعمارة بنت عبد الوهاب الثقفي، وكانت موسرة، فقال أبان (ت ٢٠٠ هـ) يهجو ويحذرهما منه (٢):

(١) يزخر الشعر العربي بنماذج كثيرة من هذا النوع من القصص التي اُصطلح على تسميتها بالقصص الخمرية، وبخاصة عند أبي نواس ومسلم بن الوليد (صريح الفواني)، وديوانهما مليئان بهذا النوع من القصص.

(٢) ينظر: أخبار الشعراء المحدثين ٢٤، والأغاني ٢٣/١٦٤.

لَمَّا رَأَيْتُ الْبَرْزُ وَالشَّارَةَ  
وَاللُّوزُ وَالسَّكَّرُ يَرْمِي بِهِ  
وَاحْتَضَرُوا الْمُتْلِهِينَ لَمْ يَتْرَكُوا  
قَلْبَتُ: لِمَاذَا؟ قِيلَ: أَعْجُوبَةٌ  
لَا عَمْرُكَ اللَّهُ بِهَا بَيْتُهُ  
مَاذَا رَأَتْ فِيهِ؟ وَمَاذَا رَجَعَتْ  
أَسْوَدُ كَالسَّفُودِ يُنْسَى لَدَى التَّ  
يُجْرِي عَلَى أَوْلَادِهِ خَمْسَةٌ  
وَأَهْلُهُ فِي الْأَرْضِ مِنْ خَوْفِهِ  
وَيَحْكُ فِرِّي وَأَعْمَى ذَاكَ بِي  
إِذَا غَمًّا بِاللَّيْلِ فَاسْتَيْقَظِي  
فَمَعَّسَدَتْ نَائِلَةً سَلَمًا  
سُرُورٌ غَرَّتْهَا فَلَا أَفْلَحَتْ  
لَوْنَلَتْ مَا أَبْعَدَتْ مِنْ رَيْفِهَا

وَالْفَرْشُ قَدْ هَاقَتْ بِهِ الْحَارَةُ  
مِنْ فَوْقِ ذِي الدَّارِ وَذِي الدَّارِ  
طَبْلًا وَلَا صَاحِبَ زَمَّارِهِ  
مُحَمَّدُ زَوْجُ مُمَّارِهِ  
وَلَارَأَتْهُ مَدْرِكَا شَارِهِ  
وَهِيَ مِنَ النِّسْوَانِ مُخْتَارِهِ؟  
تَنْوَرُ بِلْ مَحْرَاكُ قَيْسَارِهِ  
أَرْغَفَةٌ كَالرَّيْشِ طَيَّارِهِ  
إِنْ أَفْرَطُوا فِي الْأَكْلِ سَيَّارِهِ  
فَهَذِهِ أَخْتُكَ فَرَّارِهِ  
ثُمَّ أَطْفَرِي إِنَّكَ طَفَّارِهِ  
تَخَافُ أَنْ تَصْعَدَهُ الْفَارِهِ  
فَإِنَّهَا اللَّخْنَاءُ غُرَّارِهِ  
إِنَّ لَهَا نَفْثَةً سَحَّارِهِ

فَمَا أَنْ رَأَى الشَّاعِرَ الْمَلَابِسَ وَالْفَرْشَ تَمْلَأُ الْحَارَةَ، وَاللُّوزَ  
وَالْحُلُوى يَرْمِي بِهَا لِلنَّاسِ، وَالْمُغْنِينَ وَالْعَازِفِينَ جِيءَ بِهِمْ لِحَافِ  
وَالْإِلَهَاءِ، تَسْأَلُ عَنْ سَبَبِ هَذَا كُلِّهِ، فَاجِيبُ بِزَوَاجِ مُحَمَّدٍ عَدُوهِ  
بِعَمَارَةٍ، فَتَأْخُذُ بِهَجَائِثِهِ شَكْلًا وَمَوْضُوعًا، فَهُوَ أَسْوَدُ قَبِيحٍ مِنْ جَهَّةٍ،  
وَبَخِيلٍ شَحِيحٍ مِنْ جَهَّةٍ أُخْرَى. ثُمَّ تَوَجَّهَ بِالْخُطَابِ إِلَيْهَا يَحْرُضُهَا عَلَى  
الْفِرَارِ مِنْهُ وَالرَّجُوعِ عَنْ قَرَارِهَا.

إِنْ حَدَثَ الزَّوْاجُ أَوْ الزَّفَافُ هَذَا قَدْ دَفَعَ بِالشَّاعِرِ إِلَى الْإِخْبَارِ  
عَنْ وَقَائِعِ أُخْرَى حَمَلَتْ، لَهَا عِلَاقَةٌ بِهِ، فَمَا قَامَ بِهِ (مُحَمَّدٌ) مِنْ إِجْرَائِهِ  
عَلَى أَوْلَادِهِ أَرْغَفَةٌ كَالرَّيْشِ صَغِيرَةٍ خَفِيفَةٍ طَيَّارَةٍ، وَمَا قَالَهُ الشَّاعِرُ  
مَنْ أَنْ أَهْلَ (مُحَمَّدٍ) هَذَا إِنْ أَفْرَطُوا فِي الْأَكْلِ فَهُمْ مِنْ خَوْفِهِ فِي الْأَرْضِ  
سَيَّارَةٌ، أَفَادَ مِنْهَا الشَّاعِرُ نَفْسَهُ فِي وَصْفِ عَدُوهِ بِالْبَخْلِ. فَطَّلَا عَنْ  
أَنَّهُ أَفَادَ مِنْ وَاقِعَةٍ هَرَبَ إِحْدَى الْفَتَيَاتِ فِي تَشْجِيعِ الْعُرُوسِ  
(عَمَارَةٍ) عَلَى الْفِرَارِ مِنْ مُحَمَّدٍ هَذَا الَّذِي تَزَفُّ إِلَيْهِ. قَاصِدًا مِنْ  
وَرَاءَ ذَلِكَ كُلِّهِ إِلَى هَجَاءِ عَدُوهِ وَإِفْشَالِ زَيْجَتِهِ، كَرَاهَا وَانْتِقَامًا.



وقد يعتمد الشاعر إلى نقل مثل، معبرا عنه على شكل قصة من قصص الحيوان، مبتغيا الحكمة والوعظ بوساطته، من مثل ما جاء في هذه القصيدة للطغرائي (ت ٥١٥ هـ) (١):

إذا كنتُ لسلطانٍ خدناً فلا تُشرْ  
عليه بما يؤذي به الدهرُ مسلما  
فقد جاء في أمثالهم أنَّ ثعلبا  
وذئبا أصابا عند ليثٍ تقدما  
أمرَ به جوعٌ طويلٌ فشقه  
وأبقى له جلدًا رقيقا وأعظما  
فهاز لديم الذئب يوما بخوة  
فقال: كفاك الثعلبُ اليومَ مطعما  
فكلته وأطعمته فما هو شكلنا  
ولست أرى في أكلٍ لك مأثما  
فلما أحسن الثعلبان بكيدة  
تطبَّبا عند الليث واحتال مقدما  
وقال: أرى بالملك داءٌ مما ظلا  
تهدم منه جسمه وتحطما  
وفي كبدِ الذئبِ الشفاءُ لدائم  
فإن نال منها ينج منه مسلما  
فمادفُ ذا منه قبولا فعندها  
أحال على الذئبِ الخبيثِ فمما  
فاقلت ممسوخُ الإهابِ مرثلا  
فلما رآه الثعلبان تبسما  
ومساح به: يالابس الثوبِ قانيا  
مضى تخلص بالسلطان فأسكت لتسلما

نقل الطغرائي في هذه القصيدة ، قصة الثعلب والذئب مع الاسد ،  
فما ان مرض الاسد حتى اراد الذئب ان يقنعه بافتراس الثعلب  
تطبيباً ، لكن الثعلب احس بهذه المؤامرة ونجح هو بدوره في  
إقناع الاسد بان دواءه في تناول كبِد الذئب ، فراق هذا للاسد  
واراد النيل منه ، إلا ان الذئب افلت منه بعد ان كاد يقضي  
نحبسه بين يديه ، فلما رآه الثعلب وهو على حاله من الجرح  
والإعياء تبسم قائلاً له إذا ما خلوت بالسلطان فاسكت ودع التآمر  
لئلا تقع في شر أعمالك ؛ إذ لا بد من وجود من هو أكثر حيلة  
ودهاء . وهي الحكمة او النصيحة التي اراد الشاعر إبلاغها من  
وراء هذه القصة ، بعد ان كان قد أجملها في البيت الأول من  
القصيدة .

إن عرض الطغرائي لهذه الحادثة يقترب على استحياء مما  
يطلب وجوده من نمو في الصراع يبلغ ذروة ما ثم يبدأ بالانفراج ،  
فإن كنا نذهب إلى ان الذروة ربما تتمثل في رد الثعلب على  
مؤامرة الذئب ثم إقلاط الذئب منها ، وخروجه جريحاً مدمى إلى  
حيث نهاية القصة ، فإن البداية التي كانت بمرض الاسد لم يوضحها  
لنا الشاعر او الراوي كاملة من حيث الدافع الذي دعا الذئب  
إلى التآمر على الثعلب . وإن كنا نستطيع ان نرجعه إلى مثل  
ما يكون في نقوس بعض من البشر من رغبة في نيل الخطوة لدى عليّة  
القوم ، متقربين منهم ومتزلفين إليهم بالنيل من اصحابهم  
ورفاقهم وعلى حسابهم .

بعد هذا العرض لهذا العدد من القمائد - مما نعدّه أمثلة  
تعبّر عن غيرها من شعر الحقبة التي ندرس - ، يتضح لنا ان  
الحبكة بمفهومها الذي أوردناه لها في مستهل هذا الفصل غير  
موجودة ، بمعنى أن ما ينبغي توافره من استمالة وافٍ يمهّد  
للحدث او الأحداث ، فملاً عن الصراع الذي يتأزم حتى يبلغ الحالة  
القصى (الذروة) ثم يشرع بالسير نحو التحلل ، لانلمح كل ذلك  
هنا على وفق الصورة التي نظر له بها وانما بصيغة تقترب في

جانب أو أكثر منها من ذلك التنظير أو تباعد عنه ، وتتمثل هذه الصيغة - بعامة - في ملاحظناه من عرض مجريات الحدث منذ بدايته حتى انتهائه وبحسب تسلسل زماني تاريخي متتابع من غير تعمد في إطالة ذلك العرض وتفريعه أو تعقيد مجرى انسيابه ؛ فغالبا ما يكون الحدث (أو الواقعة) يسير المتناول، داني المآخذ، جلي المعالم، محدد الأبعاد، فإذا ما حاولنا الكشف في مثل هذه النصوص عن ذروة بعينها تتحقق فيها شروط الذروة في العمل القصصي النثري، فإننا لن نقع عليها إلا بتكلف لا شيء إلا لوضوح الحبكة التي تضمنت وقائع الحدث (أو الأحداث) وانسيابها بمستوى إيقاعي واحد، ودرجة إيقاعية متقاربة، وما ذلك كله إلا بسبب من طبيعة الموضوعات التي تعالج في مثل هذه القصائد التي بهذا الحجم، ثم إن تناول الشاعر العباسي لهذه الموضوعات أنفسها يتم من زاوية ألف النظر إليها من خلالها تائرا\* بطبيعة حياته التي يعيش، فضلا عما اختزنه في ذاكرته من موروث أدبي - شعري عربي اختلط هذا النهج من المعالجة القصصية، وإن كنا لا نذكر نسبة ذلك واختلاف إلبداع فيه من شاعر إلى آخر بحسب درجة الموهبة والقدرة الفنية.

إن هذا كله لا يعد انتقاما\* من هذا الشعر، وإنما هو أسلوب في المعالجة يتواءم وطبيعة الشعر العربي العباسي، شكلا\* فنيا\* وموضوعا\*، ذلك الشعر الذي هو ابن بيئته، ولكن ماذا عن القصائد الأطول، التي يبلغ عدد أبياتها العشرات، والتي توسلت بالروح القصصية لمعالجة ما تناولت من موضوعات؟

لعل أبلغ مثال على القصيدة الطويلة التي تناولت موقفا\* أو حدثا\* معيناً وعرضته بأسلوب قصصي، هي قصيدة الشاعر أبي القاسم الواساني (ت ٣٩٤ هـ) (١)، الذي عده الدكتور مصطفى الشكعة «مبتكر الاتجاه القصصي الفك السافر في القصيدة الطويلة» (٢). أما القصيدة التي نعني فذات المطلع:

(١) ينظر: يتيمة الدهر ٣٣٩/١ - ٣٤٨.

(٢) فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ٣٨٠.

مَنْ لَعِينٍ تَجُودُ بِالْهَمْلَانِ

ولقلب مدلّم حيران؟

والتي يبلغ عدد أبياتها ستة وتسعين ومئة بيت.

يستهل الشاعر قصيدته هذه بإعلان ندمه على دعوته من نعمتهم

بأولاد البغايا والعاهرات الزواني ، وذلك في معرض حوار مع

لائمين من أخلائه . وما نعته ذاك إياهم ، وتمريحه بندمه إلا مدخلا

يهيئنا للولوج من خلاله إلى الحدث الرئيس الذي يريد عرضه ...

فيبدأ بذكر عددهم واجناسهم . من ذلك قوله :

هَرَبَ الْبُوقُ فِي دِمَشْقَ وَنَادَا

النَّفِيرَ النَّفِيرَ بِالْخَيْلِ وَالرَّجَلِ  
لشقائي في سائر البلدان

ل إلى فقر ذا الفتى الواساني

جمعوا لي الجموع من خيل جيلا

ن وفرغانة إلى ديلمان

ومن الرّوم والمقالب والتر

ك وخلقسا من بلغر واللان ..

وهكذا يسهب في تعدادهم مبالغاً - لاريب - في بيان كثرتهم . ثم

يمور حالهم في طريقهم إليه :

رَحَلُوا مِنْ بَيْوتِهِمْ لَيْلَةَ الْمَر

فَعِ مِنْ أَجْلِ أَكْلَةِ مَجَانٍ

يركضون البريد تسعة أميا

لِ بَنِي الْوَجِيفِ وَالذَّمْلَانِ

شَرَهُ بَارِدٌ وَحَرَصَ عَلَى الْإِك

لِ بَانَا قَوْمٍ مِنَ الْمُجَانِ

ماشعرتنا ونحن من آمن العا

لم إلا بصرخة الديدبان ...

فينزلون عليه كالسيل وهم مغممون على أمر ما جعله يشعر بالقلق .

ثم يصف حاله قائلاً :

أَشْرَفُوا لِي عَلَى زُرُوعٍ وَأَحْطَا

بِوَبَيْتٍ مِّنْ خَيْرِهِ مَلَأَنِ

لَبْنٍ قَارِسٍ وَخُبْزٍ كَثِيرٍ

وَقَدُورٍ تَغْلِي عَلَى الدَّادِكَانِ

وَشَوَاءٍ مِّنَ الْجَدَاءِ وَمَعْلُو

فٍ دَجَاجٍ وَفَاشِقِ الْحِمْلَانِ

وَشَرَابٍ الذَّيْنِ زُورَةُ الْمَعْدِ

شَوْقٍ بَعْدَ الصَّدُورِ وَالْهَجْرَانِ ...

ثم يبدأ بإخبارنا بأسماء أبرز هؤلاء الضيوف وصفاتهم ، هاجياً

ومنتقماً ، فذاك الهاشمي والشريفان ، وأبو القاسم الكبير وأخوه

الصغير ، والسري وأخوه الفضل ، والشمولي ، والأديب والكاتب ومديق

الأشراف والفيلسوف ، والفرغاني والظرمذان .. حتى يقول :

وَأَتَوْنِي بِزَامِرٍ زَمَّرَهُ يَحْيَى

كَيِّ ضَرَاطٍ الْعَبِيدِ وَالرُّعْيَانِ

وَمَغْنٍ غَنَّاؤُهُ يُطْلَقُ الْبَطْ

نَ وَيَأْتِي بِالْقِيِّ وَالْغَثِّيَّانِ

قَصَدْتُ هَذِهِ الطَّوَائِفَ حَمْرًا

يَا لِهَتَّكِي وَذَلَّتِي وَأُمْتَحَانِي

قُلْتُ: مَا شَانُكُمْ؟ قَالُوا: أَغْنَيْنَا

مَاطِعِمْنَا الطَّعَامَ مِنْذُ شَمَانِ

وَأَنَاخُوا بَنَا فَيَالِكَ مَنْ يَكُو

مَ عِبْسُوسٍ عَمِيمٍ أَرُونَانَ

نَزَلُوا حَجْرَتِي وَأَطْلَقَتِ الْإِفْرَا

سَ بَيْنَ الرُّطْبَانِ وَالْقَصْلَانِ

لَمْ يَكُنْ مَرِئَاءً سِوَى سَاعَةٍ حَتَّى

تَرَى رَأَيْتَ الزَّرُوعَ كَالْبَلْعَانِ

أَفْقَرُونِي وَغَادَرُونِي بِلَا دَا

رٍ، وَلَا مَيْعَةٍ وَلَا بَسْتَانَ

لم ينه الواساني قميدته بهذه الابيات، وبذكره طلبهم الطعام وإنساختهم ثم مفادرتهم إياه فقيرا، بل إنه سيعود إلى تفصيله بما سيأتي به فيما بعد من ابيات كثيرة. إذ يقول:

حَيَّرُونِي وَدَلَّهُونِي فَقَدْ صر

تُ بليدا كَالذَّاهِلِ السَّكَرَانِ

أَسْمِعِ اللَّفْظَ كَالطَّنِينِ لسهوي

وهو لفظٌ يجري لغير معاني ...

ثم يأخذ بتعداد ما أكلوا، فيتوزع ذلك على ثلاثة عشر بيتا من القميذة، ثم ينتقل لذكر ما أثلفوا من مزروعات وأهلكوا من حيوانات. فإذا ماخاف على حصانه وسيفه وأراد إخفاءهما عنهم:

فَتَمَالَوْا عَلَيَّ شَتْمَاءَ وَلَعْنَاءَ

وَأَسْتَبَاحُوا عَرْمِي بِكُلِّ لِسَانٍ

مَنْ لَهُ قُدْرَةٌ عَلَى الشَّعْرِ يَهْجُو

نِي وَمَنْ كَانَ مُفَحْمَاءَ يُلْحَانِي

وَكَانِي أَنَا الَّذِي عَثْتُ فِي الْخِي

رٍ وَغَيَّرْتُ صُورَةَ الْحَيَّوَانِ ...

وبعد أن أثنوا على كل ما في الدار من طعام وشراب وزروع وحيوان، وبعد أن لحق بهم غيرهم من الساسة والشاكري والعبدان، أخذوا بتكسير كل ما وقعت عليه أيديهم من أثاث وطعام وأشجار وحيوانات وتخليبها، ثم لتقع الطامسة الكبرى باعتدائهم على نسائه وغلمائهن وهتكهن أعراسهم .. من ذلك قوله :

لَوْ سَمِعْتُمْ يَاقَوْمُ فِي غُسْقِ اللَّيْلِ

لِ بَكَاءِ النِّسَاءِ وَالْوِلْدَانِ

يَتَنَادَوْنَ بِالْعَوِيلِ وَالنَّوِيلِ

لِ وَرَاءِ الْأَبْوَابِ وَالْجُدْرَانِ ...

وينتقلون للعبث به، وإتمام الإجهاز على ما تبقى من أثاث بيته وسرقة ملابسه وسيفه وسكينه وخفه. حتى إذا ماخروا صرعى من

التعب همسوا ساعة ثم قاموا بعدها يطالبونه بالمبوح. وحين  
قرروا المغادرة، يقول الواساني:

سحبوني من جوف بيتي على وجه

هي كاني أدعى إلى السلطان

بقلوبٍ أشدَّ حرًّا من الجَمِّ

مرِّ واقسى من الممَّا الصَّوان

قلتُ: رَقَّوا لذلك الطِّفلَ ميمو

ن ولا تُؤثِّمُوهُ يا إخوانسي

ماتفي أكلة بقتل غريب

ذي عيالٍ نساءٍ عن الاوطان

علقوني بفردٍ رجلٍ إلى السَّقِّ

فِرْ وعُذِّبتُ ليلتي بالدُّخانِ

لو رأني أبي وأمِّي على رأ

سي ورجلاي بالعصا تُنْقِران

بُكِّيا لي من ذاك واشترَياني

من يديهم بكلِّ ما يملكان...

ويلجأ إلى مخاطبتهم محاولاً إقناعهم بتركه، راجياً متوسلاً.. ثم:

قَطَّعُوا الحَبْلَ فَأَنقَلَبْتُ على رأ

سي وظهري فَأَندَقْتُ لِي ضلعانِ

ثم لَمَّا تَمَكَّنَ الياسُ خَلَّوْ

ني ومالوا حشوا على الاتبان

واجيري مُسَخَّرٌ ينقل الاتـ

بانُ بالذِّلِّ عارِياً والهوان

وهو يبكي قلتُ: ويحك ماتصـ

نع بالتَّينِ بعد مَوْتِ الفدان...

ولايني يعدد ما سرقوا منه .. ليعرض بذكر من رثى له:

مارُثى لى سوى المَبارك من ضر  
 رى وذاك القمير الدحدحاني  
 رفهاني وخففا الشقل عني  
 فهما من ملامتي سالمان  
 والسري السري حقا كما سـ  
 مى ايفا من بطنه اعفاني  
 ثم يختتم القصيدة بقوله :  
 هل سمعتم فيما سمعتم بإنسا  
 ن عراه في دعوة ماعراني  
 اسعدوني يا اخوتي وشقاتي  
 بدموع تجري من الاجفان  
 اخوتي من لواكف الدمع محزو  
 ن كئيب مدلك حيران  
 هائم الفكر ساهر الليل باكي ال  
 عين واهي القوى ضعيف الجنان  
 لم يكن ذا القرآن إلا على شو  
 مي قويلي من نحس ذاك القرآن

أسهب الواساني في هذه القصيدة الطويلة في وصف تفصيلات  
 الحدث، أو وقائعه، الذي عاشه وعانى منه، عارضا إياها على  
 وفق تسلسل وقوعها الزماني التاريخي، وإن لم نعدم محاولته  
 استباق الأحداث وإعلامنا بالنتيجة أو النهاية في وقت متقدم،  
 متابعا وصف ما جرى، مقتربا بذلك مما اصطلح على تسميته  
 بالبناء الدائري في عرض الأحداث أو الوقائع. كما أن ما ذكره  
 من تفصيلات ما حصل قد أسهم في بيان هذا الحدث المرسوم  
 وتعميقه. فقد أيلجا الروائي إلى أحداث ثانوية أو إلى جزئيات  
 صغيرة يوردها من خلال الأحداث الرئيسية أو الثانوية يؤصل فيها  
 الحدث الأساس، فيبدو مطابقا للحقيقة الزمانية أو البقعة



المكانية التي اختارها الروائي كي تكون مسرحا لأحداثه (١).  
 إن القصيدة، على الرغم مما أرادت أن تشير إليه من همجية هؤلاء القوم وبشاعة تصرفاتهم - بقطع النظر عن حقيقة ذلك - جاءت في ذلك كله على وتيرة واحدة من غيرما تنوع أو تفاوت في إيقاع عرض ما يجري، فلم نحس بأهمية جزء من هذه الحادثة على غيره، وكان كل مقام به هؤلاء الغاة متساو في أثره وخطورته، فكان إسرافهم في الأكل والشرب لا يقل عن هتكهم الأمراض أو العبث بكرامة صاحب الوليمة، أو أن هتك الأمراض والعبث بكرامة صاحب الوليمة لا يزيد عن الإسراف في الأكل والشرب. ومن هنا لم نلاحظ وجود نقطة تآزم وتوتر بارزة ارتقى إليها، في جزء ما، ما أراد الشاعر أن يصوره من حدث مأساوي. فضلا عن أننا لم نحس بتوقع حقيقي من جراء هذه المعاناة؛ ذلك لأن الشاعر، فيما يبدو، قصد إلى المبالغة في الهجاء الساخر الفكه - حتى إن صح ما جرى له من ذلك في أصله - . إن هذا لا يمنع من أن نطلق على مجريات هذا الحدث الذي فشلت فيه الشخصية الرئيسية في الحفاظ على نفسها وممتلكاتها فضلا عن هم تحت حمايتها، وما انتهت إليه هذه الشخصية من سوء وخيبة، بالحبكة النازلة؛ فلننظم الشعري العربي خصوصيته كما أشرنا إلى ذلك من قبل (٢).

إذا ما تناولنا فيما مر من هذا الفصل مقطوعات وقصائد مستقلة، تناولت حدثا ما، مقتصرة عليه عارضة إياه بأسلوب قصصي مباشر وواضح، فإننا سنعرض فيما نستقبل من هذا الفصل لنمط آخر

(١) صورة البطل في الرواية العراقية (١٩٢٨-١٩٨٠). وربما يتضح أننا لانعدم في النصوص التي أوردناها سابقا على نص الواساني هذا أن نجد شيئا من التفصيلات التي تسهم في تفاصيل الحدث وبيانه، لكنها لاترقى في حجمها وأثرها إلى مثل ما كان لها في هذا النص.

(٢) للشاعر محمد بن يسير (ت نحو ٢١٠ هـ) قصيدة من واحد وخمسين بيتا، مطلعها:

لي بستان أنيق زاهر ناصر الخفرة ريان ترف  
 أفردها لهجاء شاة جار له، أفلتت من قيدها ودخلت بستانه،  
 فأكلت البقل ومضغت الخوص، ثم دخلت إلى بيته فلم تجد فيه  
 إلا القراطيس فيها شعره وأشياء من سماعاته، فأكلتها  
 وخرجت. مع ذكره لما حدث. (ينظر: الأغاني ٢٠/١٤ - ٢٦).

من القصائد، ذلك ما جاءت فيه القصة ضمناً، بوصفها أداة تعبيرية بارزة تسهم في بيان موضوع القصيدة الاصيل وتأكيد تعريضه. وبخاصة في قصائد المديح والفخر ووصف الحروب. ولنبدأ ببائية أبي تمام (ت ٢٣١ هـ) (١):

السِّيفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ، مِنْ الْكُتُبِ

فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْحَدِّ وَاللُّعْبِ

يستهل أبو تمام قصيدته هذه بأبيات حكمية، يجعل منها مقدمة للدخول في غرض القصيدة الأساس، الذي هو وصف واقعة فتح المعتم عمورية. وهذه الأبيات «تدور حول قضية هامة تقول: إن الذي يفصل في الأحداث الكبرى هو الفعل لا الكلام، وهو الحرب وليس كلام المنجمين... ثم إنه يبالغ في السخرية من الروم بأكثر من طريقة، وهو يجعل من هذه السخرية مقدمة للقصيدة، وكأنه لم يشأ أن يتخلص تماماً من المقدمة التي تتفق وموضوعه (٢)».

ثم يبدأ بوصف هذا الفتح، قائلاً:

فُتِحَ الْفَتْوحُ تَعَالَى أَنْ يُحِيطَ بِهِ

نُظِمَ مِنَ الشَّعْرِ أَوْ نُثِرَ مِنَ الْخُطْبِ

عارضاً في أثناء ذلك لأحداث مرت تتفق وموضوعه، تلك هي المحاولات السابقة لفتح هذه المدينة قام بها كسرى وأبو كرب، فيفيد من هذا العرض في تأكيد أهمية هذا الحدث وعظمته، وفي تعريضه وتأميله. إذ يقول:

وَبُرْزَةُ الْوَجْمِ قَدْ أَعْيَتْ رِيَاضَتَهَا

و كسرى ومِدَّتْ مِدْوَدَا\* عَنْ أَبِي كَرْبِ

بَكَرٌ فَمَا افْتَرَعَتْهَا كَفَّ حَادِثَةُ

وَلَا تَرَقَّتْ إِلَيْهَا هَمَّةُ النُّوبِ

من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد

شابت نواصي الليالي وهي لم تُشَبِّ

(١) ينظر: ديوان أبي تمام ٤٠/١ - ٧٤.

(٢) دراسات في النص الشعري: العصر العباسي ٢٠٧ - ٢٠٨.

وينتقل الشاعر إلى ساحة المعركة ، واصفاً ما جرى :

كم بين حيطانها من فارس بطل  
قاني الذوائب من آني دم سُرِب  
بسنّة السيف والجناء من دميم  
لاسنّة الدين والإسلام مُختَلِب  
لقد تركت أمير المؤمنين بها  
للنار يوماً ذليل الصخر والخشب  
غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى  
يشله وسطها صبح مسن الذهب

ويعرج ، بعد ، على مدح المعتمم بطل هذا الحدث :

تدبير معتمم باللم منتقم  
للم مرتقب في اللمرتغب

وإن يستمر في المدح ، فإنه يعزز من هذا الحدث ويؤكد أثره .  
ليقول في أثناء ذلك :

لبيت صوتاً زبطرياً هرقت له

كأس الكرى ورضاب الخرد العرب

فأخبر عن السبب الاساس الذي حدا بالمعتمم إلى القيام بهذا  
العمل الكبير . إنه حدث الاحتلال والاعتداء الذي دفع المرأة  
العربية لأن تصيح "وامعتمماه" ، فجاء حدث "الفتح" استجابة له ،  
فيكمل الحدث الثاني الحدث الاول ويمتزج به ليغدوا حدثاً  
واحداً .

وبعد مديحه المعتمم (باعتباره رمزا للنصر ، أتى بالقائد

الرومي "توفلس" باعتباره رمزا للمهزيمة) (١) ، من ذلك قوله :

لما رأى الحرب رأي العين توفلي

والحرب مشتقة المعنى من الحرب

غدا يصرّف بالاموال جريتها

فعزه البحر ذو التيار والحدب

هَيْهَاتُ! زُعِزَعَتِ الْأَرْضُ الْوَقُورُ بِهِ

عَنْ غَزْوٍ مُحْتَسِبٍ لَا غَزْوُ مُكْتَسِبٍ

وأخيراً، يختم القصيدة بأبيات خمسة، يلخص فيها بشركيز كل  
مادار في القصيدة من قبل، مخاطباً بها ممدوحه :

خليفةُ اللَّهِ جازى اللَّهَ سَعْيَكَ عَنْ

جُرْثُومَةِ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ وَالْحَسْبِ

بُصِّرْتُ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ تَرَهَا

تُنَالُ بِالْأَعْلَى جَسْرٍ مِنَ التَّعَبِ

إِنْ كَانَ بَيْنَ صُرُوفِ الدَّهْرِ مِنْ رُجْمٍ

مُوصُولَةٍ أَوْ ذِمَامٍ غَيْرِ مُنْقَطِبِ

فَبَيْنَ أَيَّامِكَ اللَّاتِي نُصِرْتُ بِهَا

وَبَيْنَ أَيَّامِ بَدْرِ أَقْرَبُ النَّسَبِ

أَبَقْتُ بَنِي الْأَصْفَرِ الْمَرَاضِ كَأَسْمِهِمْ

صَفَرُ الْوُجُوهِ وَجَلَّتْ أَوْجُهُ الْعُرَبِ

فهو هنا يقوم بعملية تكثيف للأحداث والأشخاص التي مرت به ثم  
يحولها في مهارة إلى ما يشبه الحكم التي هي أشيرة عند الإنسان  
العربي<sup>(١)</sup>.

نلاحظ بعد هذا العرض لبائية أبي تمام أن لها بناء خاصاً  
اختلف عما مر بنا فيما تقدم من هذا الفصل، بسبب من طبيعة  
موضوعها الذي هو المديح المتضمن وصف واقعة حرب ما خاضها  
الممدوح، ولانجد في مثل هذا البناء - الذي هو الأساس في هذا  
النوع من القصائد العربية - الحبكة بمفهومها الغربي، الذي  
عرضنا له في مستهل هذا الفصل، وإن لم نعدم لمحات منها تواءمت  
وطبيعة الشعر العربي، والعباسي منه بخاصة، فضلاً عن طبيعة  
الموضوع؛ فلاستهلال للحدث موجود ولكن بطريقة إجمال فكرة  
القصيدة، ثم يتم بواسطة هذا الإجمال الدخول إلى ذكر التفاصيل  
ووصف الحدث، فالمديح المتضمن وصف شخصية الممدوح وشيئاً من

(١) دراسات في النص الشعري العباسي ٢٢٨.

جوانب الحدث، فضلا عن بيان الشاعر، في أثناء هذا المديح نفسه، للسبب الرئيس في حصول ما حصل. وذلك في مقابل شخصية قائد العدو المتمثلة للنقد السيء، التي عرض لوصفها بعد انتهاؤه من وصف شخصية الممدوح، ثم الوصول إلى النهاية المتمثلة بإجمال موضوع القصيدة في أبيات قريبة من الحكم والوعظ مخاطبا بها الممدوح نفسه. ولعل هذا البناء العربي الخاص، هو الذي حدا بالمستشرق جيمس ليال إلى القول - في معرض حديثه عن خصوصية البنية الشكلية للقصيدة العربية ومغايرتها للبنية القصصية المألوفة في الغرب - «إن القصيدة العربية القديمة متميزة جدا في شكلها وروحها، مع أنه لايسهل تصنيفها ضمن الأنواع [الشعرية] المعروفة في النقد الاوربي. فهي ليست ملحمية، ولاقصصية إلا بقدر مايساعد وصف الحدث في إبراز صورة الشخصية» (١).

ولننظر فيما يأتي، في قصيدة المتنبّي (٢):

غَيْرِي بِأَكْثَرِ هَذَا النَّاسِ يَنْخَدِعُ

إِنْ قَاتَلُوا جَبُنُوا أَوْ حَدَّثُوا شَجَعُوا

يبدأ المتنبّي قصيدته هذه بأبيات حكمية ذاتية تهيب القارئ للولوج إلى موضوع القصيدة الرئيس، ثم ينتقل إلى وصف أحداث المعركة - موضوع القصيدة، التي هزم فيها جيش ممدوحه سيف الدولة الحمداني. منها:

قَادَ الْمَقَانِبَ أَقْمَى شُرْبَهَا نَهْلٌ

عَلَى الشَّكِيمِ وَادْنَى سَيْرَهَا سُرْعُ

لَا يَعْتَقِي بَلَدٌ مُسْرَاهَ عَنْ بَلَدٍ

كَالْمَوْتِ لَيْسَ لَهُ رِيٌّ وَلَا شَبَعُ

حَتَّى أَقَامَ عَلَى أَرْبَاضٍ خَرَشَنَ

تَشَقَّى بِهِ الرُّومُ وَالْمُلَبَّانُ وَالْبَيْعُ

مُخْلِ لَهَ الْمَرْجُ مَنْصُوبًا بِصَارِخَةٍ

لَهَ الْمَنَابِرُ مَشْهُودًا بِمِ الْجَمْعِ

(١) Lyall, Translations of Ancient Arabian Poetry 1930.P. (١)

XVIII. نقلًا من: بين القصصية والغنائية ١٠٦.

(٢) التبيين في شرح الديوان ٢٢١/٢ - ٢٣٤.

ويعمد الشاعر بعد ذلك إلى تقويم الحدث الرئيس بين أحداث المعركة ، وهو استسلام بعض من اتباع سيف الدولة للأمر ، والتعقيب على هذا الحدث بموته هو ، وعن طريق الخطاب المباشر للمستق وقومه بوصفهم أعداء البطل . يقول :

قُلْ لِّلْمُسْتَقِّ إِنَّ الْمُسْلِمِينَ لَكُمْ

خَانُوا الْأَمِيرَ فَجَازَاهُمْ بِمَا مَنَعُوا

وَجَدْتُمُوهُمْ نِيَامًا فِي دِمَائِكُمْ

كَأَنَّ قَتْلَكُمْ إِيَّاهُمْ فَجَعُوا

مُعْفَى تَعَفَّ الْأَيْدِي عَنْ مِثَالِهِمْ

مِنَ الْأَعَادِي وَإِنْ هَمَّوْا بِهِمْ نَزَعُوا

لَا تُحْسَبُوا مَنْ اسْرْتَمَ كَانَ ذَا رَمَقٍ

فَلَيْسَ يَأْكُلُ إِلَّا الْمَيْتَةَ الضَّبْعُ

هَلَّا عَلَى عَقَبِ الْوَادِي وَقَدْ طَلَعَتْ

أُسْدٌ تَمَرَّ فُرَادَى لَيْسَ تَجْتَمِعُ

تَشَقُّكُمْ بِقَنَاهَا كُلُّ سُلْهَبَةٍ

وَالْفَرَبُ يَأْخُذُ مِنْكُمْ فَوْقَ مَا يَدْعُ

وَإِنَّمَا عَرَّضَ اللَّهُ الْجُنُودَ بِكُمْ

لِكَيْ يَكُونُوا بِلَافْسُلٍ إِذَا رَجَعُوا

فَكُلُّ غُزْوٍ إِلَيْكُمْ بَعْدَ ذَا فَلَهُ

وَكُلُّ غَازٍ لِسَيْفِ الدَّوْلَةِ التَّبَعُ

لعل المتنبي هدف من هذا الربط، وهنا ، بين الماضي والحاضر والمستقبل إلى ((إعلاء شأن البطل الممدوح عن طريق التهويز من شأن أعدائه وشأن انتصارهم الآن الحالى ووضع المعركة موضوع القميدة في مكانها الصحيح حدثا ثانويا محدود الأهمية والأثر في الحياة البطولية لسيف الدولة ، تلك الحياة الحافلة بالانتصارات الجليلة)) (١) .

(١) بين القصمية والغناشية ١١٧ .

ويتركز القسم الأخير الباقي من القصيدة حول الغرض  
الرئيسي منها وهو المدح، ولكنه المدح الممزوج بالفخر الشخصي.  
يقول فيه :

لَيْتَ الْمُلُوكَ عَلَى الْأَقْدَارِ مُعْطِيَةً<sup>١</sup>  
فَلَمْ يَكُنْ لِدَنْيٍ عِنْدَهَا طَمَعٌ  
رَضِيتُ مِنْهُمْ بَأَنَّ زُرْتُ الْوَعَى قَرَأُوا<sup>٢</sup>  
وَإِنْ قَرَعْتُ حَبِيكَ الْبَيْضَ فَاسْتَمَعُوا<sup>٣</sup>  
لَقَدْ أَبَاحَكَ غِشًّا فِي مَعَامِلَةٍ<sup>٤</sup>  
مَنْ كُنْتَ مِنْهُ بِغَيْرِ الْمَدَقِ تَنْتَفِعُ<sup>٥</sup>

ليختلما بقوله :

إِنَّ السَّلَاحَ جَمِيعُ النَّاسِ تَحْمِلُهُ<sup>٦</sup>  
وَلَيْسَ كُلُّ ذَوَاتِ الْمِخْلَبِ السَّبْعُ<sup>٧</sup>

خلص صاحبنا بحث: بين القصصية والغنائية، بعد دراستهما  
لعينية المتنبي هذه، إلى نتيجة نرى أنها تنطبق على بائية أبي  
تمام سالفة الذكر، فملا عن قصائد المتنبي الأخرى التي نحا فيها  
هذا المنحى الذي أبدع فيه وبرز (١)، ناهيك عن غير ذلك من  
القصائد العربية التي نظمت في هذا الغرض. إن قالا ((إنها قصيدة  
لاترعى إلى سرد قصة ذات حبكة متماسكة، وهذا يعني أنها ليست  
قصيدة قصصية بالمفهوم الغربي، ولكنها في الوقت ذاته قصيدة

(١) من ذلك مثلاً :

مِيمِيَّتُهُ : عَلَى قَدْرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعِزَائِمُ<sup>٨</sup>  
وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الْكِرَامِ الْمَكَارِمُ<sup>٩</sup>  
(التبيان في شرح الديوان ٣/ ٣٧٨-٣٩٢)  
ورائيته : طَوَالَ قَنَاءَ تَطَاعِنَا قِمَارٌ<sup>١٠</sup>  
وَقَطْرُكَ فِي نَدَى وَوَعَى بَحَارٌ<sup>١١</sup>  
(التبيان ٢/ ١٠٠-١١٣)  
وميميته : عَقَبَى الْيَمِينِ عَلَى عَقَبَى الْوَعَى نَدَمٌ<sup>١٢</sup>  
مَاذَا يَزِيدُكَ فِي إِقْدَامِكَ الْقَسَمُ<sup>١٣</sup>  
(التبيان ٤/ ١٥-٢٦)

ونذكر لأبي تمام أيضاً :

لَامِيَّتُهُ : أَلَتْ أُمُورَ الشَّرِكِ شَرَّ مَالٍ<sup>١٤</sup>  
وَأَقْرَبَ بَعْدَ تَخْمُطٍ وَمِيَالٍ<sup>١٥</sup>  
(ديوان أبي تمام ٣/ ١٣٢-١٤٥)  
وينظر: قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ٤٦٦-٤٧٢  
و ٤٨٥-٤٩١، وأبو تمام الطائي حياته وحياة شعره ٢٢٦-٢٢٧.

تتسم بتعدد الحالات الشعورية المعبر عنها وبعدم التركيز على العاطفة الشخصية عند الشاعر أو المتحدث في القصيدة وبالتداخل اللافت بين الخاص والعام والتقابل الواضح بين الذاتي والموضوعي. والاستنتاج الذي يفرض نفسه في ضوء هذا التحليل هو أن عينية المتنبي بوصفها مثالا\* على الشعر العربي البطولي والشعر العربي القديم بعامة لها خصوصيتها التي تميزها شكلا ومضمونا عن كل من القصيدة القصصية والقصيدة الغنائية بالمفهوم الغربي وتجعل منها مثالا على "القصيدة" العربية المتميزة التي لايجوز تصنيفها تحت أي من الأنماط الشعرية الغربية (١).

ولاشك في أن إثباتنا هذا الرأي ههنا، لايتقاطع ومانذهب إليه من توافر ملامح قصصية في القصيدة العباسية، عبرت عن نفسها بطريقتها الخاصة، التي تتفق وطبيعتها المتميزة عن غيرها من اشعار الأمم الأخرى. فالألم في نشاطها الإبداعي تتشابه في جوانب وتختلف في سواها، مع احتفاظ كل منها بنمطها الخاص الذي يعبر عن خصوصيتها في التفكير والعمل في حالات التشابه، بله الاختلاف. وهكذا لايعني تميز القصيدة العربية - ومنها العباسية - شكلا ومضمونا\*، النابع من خصوصيتها، عن كل من القصيدة القصصية والقصيدة الغنائية بالمفهوم الغربي، أنها تفتقر إلى كل من هذين النمطين، القصصية والغنائية، وإنما هي تشتمل عليهما وتقدمهما، مجتمعين أو منفردين، بالشكل الذي تفرضه تلك الخصوصية، ويعبر عنه ذلك التميز.

ومن الجدير بالتنويه إليه، أن من الشعراء من لجأوا، في معرض قصائدهم في المديح أو الفخر - بخامة - إلى إشارة إلى قصة مروا بها أو عاشوها، لذاكرين القصة بتفاصيلها وإنما

(١) بين القصصية والغنائية ١١٩. وينظر: الممدر نفسه ١٢٠-١٢٢. أما كلمة "القصيدة" الموضوعية بين قوسين صغيرين في نهاية النص فهي مصطلح أطلقه ياروسلاف ستيشكيفتش على هذا النمط الشعري العربي المتميز. (ينظر: الممدر نفسه ١١٥).



مشيرين إليها بوصفها حدثا وقع لهم ، أو أنهم يعرفون بالذكر  
لحدث من قصة الحب تلك ، متوسلين بذلك الحدث المذكور إلى  
الانتقال إلى غرض القصيدة الأساس . من ذلك قصيدة بشار بن برد  
(ت ١٦٧ هـ) التي يبدوها بقوله (١) :

تَخَلَّيْتُ مِنْ صَفَرَاءَ ، لَابِلُ تَخَلَّيْتُ  
وَكُنَّا حَلِيفِي خُلَّةٍ فَأُضْمَحَلَّتْ  
تَغَيَّبَ أَعْدَاءُ الْهَوَى عَنْ حَبِيبِهَا  
وَكُنْ لَهَا رَأْيُ النِّسَاءِ فَضَلَّتْ  
رَأَتْني تَرْفَعُ الشَّبَابَ فَأَعْرَضَتْ  
بَشَقٍّ فَمَا أَدْرِي : طُغَتْ أَمْ أَدَلَّتْ  
وَمَا سَمَّيْتُهَا هَوْنًا فَتَابَى قَبُولُهُ  
وَلَكُنَّمَا طَالُ الصَّفَاءِ فَمَلَّتْ  
فِيَا عَجَبًا زَيَّنْتُ نَفْسِي بِحَبِيبِهَا  
وَزَانَتْ بِهَجْرِي نَفْسَهَا وَتَحَلَّتْ  
لَوْ حَاجَتِي عِنْدَ اللَّقَاءِ وَأُنْكَرْتُ  
مَوَاعِيدَ قَدْ صَامَتْ بِهِنَّ وَصَلَتْ  
وَلَوْلَا أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ سَقَيْتُهَا  
أَوْ أَمَا يَنَاجِينَا لَهَا حَيْثُ حَلَّتْ

يذكر بشار هنا إعراض محبوبته عنه وصدودها إياه ، بعدما كان  
يجمع بينهما من ود ، وما ذاك منها إلا بعدما أحست بتجاوزه عهد  
الشباب . . فيستعين بهذه الحادثة في ذكر أمير المؤمنين ، ثم  
الانتقال إلى الفخر .

وكثيراً ما يكون الحدث المتوسل به من تلك القصة خبر زيارة  
تمت بين الشاعر وحبيبته . فحبيبة كشيحام هي التي تزوره ،  
يقول (٢) :

(١) ديوان بشار بن برد ٩-٨/٢ .  
(٢) ديوان كشيحام ٢٠٧ . وينظر : ديوان سبط ابن التعاويذي ٣٠-٣٥ .

شمسُ الفُحى في الغمامِ مُستترهُ

أم دميةٌ في النِّقابِ مُعْجَرهُ

حُنتُ فجاءت مجيءً مذنبهُ

إليك مما جُنْتُهُ مُعْتَذِرهُ

يقتادُها الشوقُ ثم يمنعُها

خوفُ العدى والحسوة المَكْرهُ

لينتقل بعد أبيات يذكر فيها تلك الزيارة ، ويرد فيها على لوم  
لائمته في الحب ، إلى المديح .

أما أبو فراس الحمداني (ت ٣٥٧ هـ) فهو الذي يزور

محبوبته التي انقطع طيفها عن زيارته ، يقول (١) :

وفي كَلَّتِي ذاك الخبَاءِ خريدةٌ

لها من طمانِ الدَّارِعينِ ستائرُ

تقولُ إذا ما جُنْتُها ، مُتَدَرِّعا :

أزائرُ شوقٍ أنتَ أم أنتَ شائرُ

فقلتُ لها : كلاً ولكنَّ زيارةً

تُخاضُ الحتوفُ دونها والمُحاذِرُ

لينتقل هو الآخر إلى الفخر والمديح بعد أبيات ليست بالقليلة

يتكلم فيها على زيارات قام بها لحبيبته ، إذ يقول :

عفى الهمُّ عني همّةٌ عدويّةٌ ،

وقلبي على ما شئتُ منه مُظاهرُ

وأسمرُ ، ممّا يُنبِتُ الخطَّ ذابِلُ

وأبيضُ ممّا تُطبعُ الهندُ ، بائرُ

ويستمر في مثل ذلك حتى نهاية القصيدة .

وأما السري الرفاء (ت ٣٦٢ هـ) فيذكر لقاء له بمحبوبته ،

أعاده إلى ذاكرته ماحل بينهما من فراق ، لينتقل من بعد ذكره

إلى غرض القصيدة الأساس وهو التظلم (٢) .

(١) ينظر : ديوان أبي فراس ١٠٢ - ١١٩ .

(٢) ينظر : ديوان السري الرفاء ٦٨٢/٢ - ٦٨٤ .

ولعل الدارس يلحظ أن مضمون هذا الحدث العاطفي، يتناغم وما يريد الشاعر أن يصل إليه أو يعرض له بوساطة قصيدته . فيكون الشاعر بذلك يمهّد لغرضه الأساس من وراء قصيدته بما يذكره من مثل هذا الحدث، إذ يستميل به أسمع متلقيه إليه أولاً ، وحتى لا يفجأهم بما سيرمي إليه بأبياته من بعده ثانياً . ومن تلك المقدمات الحديثة - إن جاز التعبير - ، ما يعرض له الشعراء بالذكر من جلساتهم الخمرية وما يجري فيها ، سواء تلك التي تذكر حدثاً بعينه ، أو التي تنقل لنا ما يجري من حركات وحوار في مثل تلك الاجتماعات ، أو التي تروي كيف تمنع الخمر وتجهز للشرب بحسب التسلسل الزمني لذلك ، فضلاً عما يمكن أن يتضمنه من تشبيهات أو ما إلى ذلك ، ومنه ما جاء في قصائد أبي نواس ومسلم بن الوليد بخامة . يقول مسلم ( ت ٢٠٨ هـ )

— مثلاً — في قصيدته التي مطلعها (١) :

هَلَّا بَكَيْتَ ظَعْمَانُنَا وَحَمُولَا

تُرِكَ الْفُؤَادُ فِرَاقَهُمْ مَخْبُولَا

بعد أبيات يقولها في فراق أحبته ، إذ ينتقل إلى ذكر الخمر :

وَلَرَبَّ يَوْمٍ لِلْمَبَا قَصْرَتُسُ

بِالْمَلْهِيَاتِ وَقَدْ يَكُونُ طَوِيلَا

وَسَلَافٌ صُغْبَاءُ بَنَتْ سَلَافَةً

مُقَرَّاءَ لَمَّا تُعْمَرُ التَّسْلِيلَا

أَخْتَانٍ وَاحِدَةٌ هِيَ ابْنَةُ أُخْتِهَا

كَلَّتَاهُمَا تَدْعُ الْمَحِيحَ عَلِيلَا

لينتقل بعد أن يكمل هذا الشعر في الخمرة بما يريد ، إلى ذكر رحلته إلى ممدوحيه فيمدحهم . وهكذا ..

إن اعتدنا أمثال هذه المقدمات أحداثاً مما يمكن أن يحتويه عمل قصمي لاخباراً فحسب ، يأتي من احتوائها في كثير

منها على أوصاف مادية أو معنوية لبعض مما يتحدث عنه من شخصيات، كما قد تحتوي على حوار يدور بين شخصيتين أو أكثر، فضلا عن توفر عددها على إحساس خاص أو متميز بالزمان والمكان يقترب في جوانب منه من التعبير عن الإحساس بمثلها لدى الشخصيات القصصية، أو يكون فيها وصف لحالات نفسية ومشاعر وأفكار، وعرض لتداعيات، تقترب في ملامح منها من الحوار الداخلي (المونولوج) أو تيار الوعي (١).

---

(١) سنعرض لمصطلح الحوار الداخلي أو الذاتي (المونولوج) في حينه من هذا البحث. أما مصطلح تيار الوعي فقد عرفه دوجاردان بأنه "الذي هو بطبيعته صنو الشعر. هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي. وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لأنها سابقة لهذه المرحلة. والإيحاء للقارئ بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن". (القصة السايكولوجية ١١٧). فقصص تيار الوعي إذن "نوع من القصص يركز فيها أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات" (تيار الوعي في الرواية الحديثة ٢٠). ولمزيد من الإيضاح نضيف أن مستويات ما قبل الكلام من الوعي هي تلك التي لا تخضع للمراقبة، والسيطرة، والتنظيم على نحو منطقي، وهي لا تتضمن أية أسس تتعلق "بالوصول" كما هو الحال في مستوى "الكلام" من الوعي ذلك الذي يصل إلينا بالتكلم أو الكتابة. (ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة ١٥ - ٢٠).

الفصل الثاني

الشخصية

## — الفصل الثاني —

### الشخصية

تحدثنا في الفصل السابق عن الحدث. ونحدث في هذا الفصل عن عنصر آخر، لولا وجوده لعد ذلك الحديث — عن الحدث — ناقصاً، إنه: الشخصية "character". ومن قبل تساءل هنري جيمس: هل الشخصية سوى تحديد الحادثة، وهل الحادثة إلا توضيح الشخصية؟ (١).

إن الحدث في كثير من الأحيان ينشأ عن موقف معين ثم يتطور إلى نهاية معينة، ومع ذلك يظل الحدث ناقصاً. فتطوره من نقطة إلى أخرى إنما يفسر لنا كيف وقع ولكنه لا يفسر لنا لم وقع، فلكي يستكمل الحدث وحدته، أي لكي يصبح حدثاً كاملاً، يجب أن لا يقتصر الخبر على الإجابة على الأسئلة الثلاثة المعروفة وهي كيف وقع وأين ومتى؟ بل يجب أن يجيب على سؤال رابع مهم وهو لم وقع؟ والإجابة على هذا السؤال تتطلب البحث عن الدافع أو الدوافع التي أدت إلى وقوع الحدث بالكيفية التي وقع بها. والبحث عن الدوافع يتطلب بدوره التعرف على الشخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث أو تأثروا به. فمن البديهي أنه ما من حدث يقع بالطريقة المعينة التي وقع بها إلا كان نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين. كما أن وجود شخص معين أو أشخاص معينين يترتب عليه وقوع الحدث بطريقة معينة. وبذلك يكون من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين [كذا] الحدث، لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل أو هو الفاعل وهو يفعل (٢).

إن علاقة الشخصية وثيقة بكل عناصر القصة، لا الحدث وحده فحسب، ومن هنا تعد الأمن أهم أنواع العلائق الهادفة إلى إقامة

(١) ينظر: نظرية الأدب ٢٨١، وفن القصة القصيرة ١٣.  
(٢) فن القصة القصيرة ٢٩ — ٣٠، وينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم ٢٩، والنقد الأدبي ١٤٠ — ١٤١، وملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٣.

البناء القصصي وتحديد وجهته وإتمام الفعل فيه (١).

إن العمل القصصي المعرض لأشخاص جدد يقابلهم القارئ، ليتعرف عليهم ويتفهم دورهم، ويحدد موقفهم. "وطبيعي أنه من الصعب أن نجد بين أنفسنا وشخصية من الشخصيات التي لم نعرفها ولم نفهمها نوعاً من التعاطف. ومن هنا كانت أهمية التشخيص characterization في القصة، فقبل أن يستطيع الكاتب أن يجعل قارئه يتعاطف وجدانياً مع الشخصية، يجب أن تكون هذه الشخصية حية. فالقارئ يريد أن يراها وهي تتحرك، وأن يسمعها وهي تتكلم. يريد أن يتمكن من أن يراها رأي العين" (٢). ثم لتصبح، من شمة، مثل هذه الشخصيات مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة (٣). ولعل ذلك كله مما دفع بعضاً من الباحثين إلى عد الشخصية أهم عنصر من عناصر الفن القصصي (٤).

أما المصادر التي يأتي منها القاص بشخصياته فتختلف باختلاف طبيعة التجربة التي يعبر عنها، والزاوية التي ينظر من خلالها إليها، والمحكوم ذلك كله بما يريد هو إيصاله والنبوح به من

(١) ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٦١. ويذكر أن الدكتور رشاد رشدي قد ذهب إلى الربط بين الحدث والشخصية والمعنى، إذ قال "ولكن تصوير الشخصية وهي تعمل لا يكفي بدوره لإكمال الحدث فالحدث المتكامل هو تصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى" (فن القصة القصيرة ٥٠). أما عبدالله إبراهيم فيذهب إلى ربط الشخصية بالمكان والزمان، فضلاً عن الحدث، فينقل عن Encyclopaedia Britannica Vol.13: أن بناء الشخصيات الروائية وسلوكها يعتمدان على القوى الخاصة للشخصيات، توجدان فيه، مثلما يعتمدان على القوى الخاصة للشخصيات، التي يمنحها إياها الروائي. ثم يقول: ويدخل الزمن بوصفه عاملاً أساسياً في بناء الشخصية فهو يكشف عن تطورها الفكري ويؤثر فيها من خلال "حركة الوعي التي تجعلها تنفعل وتتأثر وتؤثر". (ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ٨٥. والنص الأخير بين القوسين المغيرين نقله الباحث من: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة - سعد عبد العزيز ٤٢).

(٢) الأدب وفنونه ١٥٣. والنص بين القوسين المغيرين نقله الدكتور عز الدين إسماعيل من: H. Show & D. Bement: Reading the Short Story; Harper & Brothers, New York 1:41.P.8.

(٣) ينظر: فن القصة ٥١ - ٥٢، والنقد الأدبي الحديث ٥٦٢، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤١، والثن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٦٧.

(٤) ينظر: النقد لتطبيقي التحليلي ٦٦.

أفكار ومشاعر. فقد يلتقط شخصياته من ملاحظاته المباشرة في الحياة المحيطة به ... وقد يسمع عنها في أحد مجالسه أو من أحد أصدقائه، أو يقرأ عنها ... وقد تكون أخيراً\* وليدة الخيال المحض(١). وإذا ما كان الأشخاص ذوي أصل حقيقي أو واقعي فإنهم لا يبدون كما نالهم أو نراهم في حياتنا اليومية عادة؛ ذلك أنهم ((في ضوء العرض الفني - أوضح جانباً، وسلوكهم مغل في دوافعه العامة، ونوازعهم مفسرة نوعاً\* من التفسير. قد يكون فيه بعض التعقيد، ولكنه تعقيد ذو معان إنسانية كذلك، وله أسبابه التي يجلو بها الكاتب هذه المعاني)) (٢).

وإن أشرنا في الفصل السابق إلى أن هناك نوعاً من القصص يعرف بقصة الحادثة، فإن هناك كذلك قصة الشخصية، تتمثل في أولاهما الوقائع، وفي الثانية المواقف. في الأولى يكون الاهتمام بالحادثة أولاً ثم تختار الشخصيات المناسبة، وفي الثانية يحدث العكس(٣). على أن هذا التقسيم لا يبدو بمثل هذه الحدة، فكل

---

(١) ينظر: فن القصة ٩٠ - ٩١، والنقد الأدبي ١٣٨، وتذهب ديان دوات فاير إلى "أن خلق الشخصيات المتخيلة هو جوهر العمل الروائي أما الاحتمالات فلا حصر لها" (ينظر: فن كتابة الرواية ٤٥).

(٢) النقد الأدبي الحديث ٥٦٢.

(٣) ينظر: الأدب وفنونه ١٥٣، وبناء الرواية (موير) ١٨ - ٢١، وفن القصة ٣١-٦٠، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤١، ويرى أحمد أمين أن التشخيص، عمومًا "أكبر قيمة في الروايات من التعميم، ولذلك كانت الروايات التي تهتم بالأشخاص أسمى من التي تعتمد على الحوادث" (النقد الأدبي ١٤٠). ومن القصص التي تعنى بالشخصية نوع يسمى "البيكارسك"، وفيه يتناول الكاتب شخصية أساسية في خلال سلسلة متتابعة من المشاهد، كما يقدم مجموعة كبيرة من الشخصيات. ومن خلالها يقدم الكاتب نوعاً من المعلومات، كما يرسم صورة للمجتمع. والفرق بين هذا النوع من القصة، والرواية هو أن البيكارسك واقعية في حين أن الرواية تحكي عادة مغامرات خيالية. (ينظر: الأدب وفنونه ١٥٤).

فإذا ما عرض أدوين موير لنوع آخر من الرواية هو الرواية الدرامية، قال فيه: "وفي هذا القسم تختفي الهوية بين الشخصيات والحبكة. فليست الشخصيات فيها جزءاً من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات، بل تلتحم على العكس كليهما معاً في نسج لا ينفصم. فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يفسر الشخصيات مطوراً\* إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية، والرواية الدرامية في أعلى مستوياتها ذات صلة بالتراجيديا الشعرية، تماماً كما تتمثل رواية الشخصية بالكوميديا". (بناء الرواية ٣٧، وينظر تنظير موير لهذا النوع من الروايات في المصدر نفسه ٣٧ - ٦٠).



ما في الأمر إلا أن كاتباً يولي الشخصية اهتماماً أكبر، وآخر يهتم بالحادثة، ولكن القمة ذاتها لا يمكن أن تخلو خلواً تاماً سواء من الشخصية أو الحادثة (١).

إن طرائق تصوير الشخصية أو التشخيص characterization عند القصص لا تخرج عن نطاق إحدى طريقتين، أولاهما: التشخيص بالاعتماد على المظاهر أو الملامح الخارجية للشخصية من شكل وملبس، تستخدم للدلالة على طبيعة الشخصية انفعالياً، وتوجهها فكرياً، وبناءها نفسياً، سواء أكان ذلك قوة أم ضعفاً، صدقاً أم كذباً... فضلاً عن تحليل العواطف والدوافع والأفكار والإحساسات، والتعقيب على بعض منها وتفسير بعض آخر، وقد يصدر أحكامه عليها صراحة من دون التواء (٢).

والثانية: التشخيص بالاعتماد على استبطان الشخصية والحديث عن أعماقها والتوغل في خصائصها، وعبور الحاجز بين العقل الواعي والباطن لديها، وذلك بالسماح للشخصية بالتعبير عن شخصيات بان تكشف عن نفسها بوساطة الكلام والحركة، وقد تتوضح بعض من صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها، وتعليقها على أعمالها (٣).

(١) الأدب وفنونه ١٥٤.

(٢) ينظر: النقد الأدبي ١٣٨ - ١٣٩، وفن القصة ٩٨، ونظرية الأدب ٢٨٥، وصورة البطل في الرواية العراقية ٢١٤، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق ٨٧. ويذكر أن أحمد أمين والدكتور محمد يوسف نجم يسميان هذه الطريقة في التشخيص بالطريقة التحليلية.

(٣) ينظر: النقد الأدبي ١٣٩، وفن القصة ٩٨، والنقد الأدبي الحديث ٥٥٣ - ٥٥٥، ونظرية الأدب ٢٨٥، وصورة البطل في الرواية العراقية ٢١٤. ويذكر أيضاً أن أحمد أمين والدكتور محمد يوسف نجم يسميان هذه الطريقة في التشخيص بالطريقة التمثيلية. ويقول عبد الله إبراهيم (على أن الملامح الخارجية للشخصية لم تبق إحدى السمات المهيمنة في فن الرواية، لأنه بحلول القرن العشرين، ونتيجة لكشوفات علم النفس، تحول الاهتمام من المظهر الخارجي للشخصية، إلى دواخلها ومحاولة تقصي ملامح وعيها الذاتي، وكان أول تقويض للملامح الخارجية للشخصية، قد حدث في صورة التخلص من الاسم المريح للشخصية، وتحولها إلى ضمير. لقد كان الاسم المريح في الرواية التقليدية مهماً، لأنه "يؤشر [كذا] الجوانب الحياتية المختلفة للشخصية"، أما في الرواية الجديدة، فقد حل الضمير محل الاسم، يقول ريكاردو: "إذا كنا نحرض

(=)

وللغاص أن يستعمل كلتا الطريقتين بحسب الزاوية التي ينظر من خلالها إلى موضوعه وطبيعة معالجته إياه. (وعلى وجه العموم، بما أن القصة تقوم على السرد والحوار، فهي تبين للكاتب أن يستعمل الطريقتين معا\* في رسم الشخصية) (١).

وإذا ما أردنا أن ندرس ونحكم في مدى نجاح تصوير أي روائي أو قاص لشخصياته، أو فشله فيه، يجب أن لانهمل سعة مجاله المتاحة لذلك أو ضيقه (٢)، ذلك الذي تتحكم فيه طبيعة الموضوع، ووجهة النظر التي ينظر منها إليه. على أن لانغفل أن ذلك كله رهين بموهبته وثقافته ومدى قدرته الفنية.

وإذا انتقل إلى الكلام على أنواع الشخصيات، استناداً إلى أدوارها في الأعمال القصصية، فنجد أن هناك صنفين: أولاً: الشخصية المسطحة "Flat" وتسمى الجاهزة أو الثابتة أو النموذجية أو السهلة أو السكونية أو ذات المستوى الواحد. وهذا المنف تبني فيه الشخصية عادة على فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة، فلا تؤثر فيها الحوادث ولا تأخذ منها شيئاً، وإنما يحدث التغير في علاقتها بالشخصيات الأخرى حسب، أما تصرفاتها فلها دائماً طابع واحد بعيداً عن الدوران والغموض.

(=) على الشخصيات، فيجب أن نقر بتحولها إلى ضماير لأن الضماير في الرواية الحديثة هي الوسيلة "اللتميز في مستويات الوعي واللاوعي المختلفة". ويعود هذا التحول إلى انطواء الفرد على نفسه وإحساسه بالهامشية، فقد أصبح شيئاً أو رقماً. مما دعاه ذلك إلى الانكفاء والاتجاه إلى "عالمه الخاص، وإلى حياته الداخلية الخاصة والفيقة والمحدودة والفقيرة" البناء الفني لرواية الحرب في العراق ٨٧ - ٨٨. وينظر: الممدر نفسه ١٢١ للاطلاع على مصادر النصوص التي ضمها الباحث فقرته هذه.

(١) فن القصة ٩٩. أما الدكتور عدنان خالد فيورد خمس طرائق لتشخيص هي ١/ التشخيص بالاعتماد على المظاهر الخارجية/ ٢/ التشخيص بالاعتماد على وصف القاص، ويريد بهذه الطريقة أن القاص يقوم بقطع انسياب الحديث أو السرد ليقيم لنا حكماً أخلاقياً حول شخصية ما أو أفعالها/ ٣/ التشخيص بعرض أفكار الشخص/ ٤/ التشخيص باستخدام الحوار/ ٥/ التشخيص بتموير الأفعال، ويريد بها أن ما تفعله الشخصية القصصية أو تخفق في عمله أو ما تختار أن تفعله، دلالات واضحة على نفسياتها وتركيبها العقلي والعاطفي. (ينظر: النقد التطبيقي التحليلي ٦٨ - ٧٤).

(٢) ينظر: النقد الأدبي ١٣٩.

ولهذه الشخصيات فائدة كبيرة عند الكاتب والقارئ؛ فالكاتب يستطيع بلمسة واحدة أن يقيم بناء هذه الشخصية، التي تخدم فكرته طوال القصة، وهي لا تحتاج إلى تقديم وتفسير ولا إلى فضل تحليل وبيان، وبخاصة في (قصص الشخصيات). أما القارئ فإنه يجد في مثل هذه الشخصيات بعضاً من أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم، بل لعل من السهل عليه أن يذكرها ويفهم طبيعتها عملها في القصة (١).

أما المنف الثاني من الشخصية، فهو الشخصية المستديرة أو المدورة "Round" وتسمى أيضاً النامية أو المتطورة أو المعقدة. وهي الشخصية التي تنكشف للقارئ أو المتلقي تدريجياً في خلال القصة، وتتطور بتطور حوادثها ويكون تطورها، عادة، نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث. وقد يكون هذا التفاعل ظاهراً أو خفياً، وقد ينتهي بالغلبة أو الإخفاق. إنها تتمتع بأبعاد ومفاتيح عاطفية وانفعالية وفكرية متعددة، تتغير بتغير الزمان والمكان والسن والموقف في خلال العمل القصصي. والمحك الذي تميز به الشخصية المدورة أو النامية، هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة، فإذا لم تفاجئنا بعمل جديد أو بمففة لانعرفها فيها، فمعنى ذلك أنها مسطحة. أما إذا فاجأتنا ولم تقنعنا بمدق الانبعاث في هذا العمل المفاجيء فمعنى ذلك أنها شخصية مسطحة تسعى لأن تكون نامية (٢).

(١) ينظر: أركان القصة ٨٣ - ٩٦، وبناء الرواية (موير) ١٨، والأدب وفنونه ١٥٣، وفن القصة ١٠٣، والنقد الأدبي الحديث ٥٦٥ - ٥٦٦، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤١، وفن كتابة الاقصصة ٢٨، ونظرية الأدب ٣٦ و ٢٨٦، والنقد التطبيقي التحليلي ٦٧، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٧٠.

(٢) ينظر: أركان القصة ٨٥ - ٩٦، وبناء الرواية (موير) ١٨ - ٢١ والأدب وفنونه ١٥٤، وفن القصة ١٠٤، والنقد الأدبي الحديث ٥٦٦ والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤١، وفن كتابة الاقصصة ٢٨، ونظرية الأدب ٣٦ و ٢٨٦، والنقد التطبيقي التحليلي ٦٨، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٧١ - ٧٢.

في حديثنا عن الشخصية في العمل القصصي، لابد لنا أن نعرّج للكلام على الشخصيات الرئيسية (بطل القصة أو أبطالها)، والشخصيات الثانوية، «ذلك أن في كل قصة شخصاً أو أشخاصاً يقومون بدور رئيسي [كذا] فيها، إلى جانب شخصيات أخرى ذات دور أو أدوار ثانوية. ولابد أن يقوم بينهم جميعاً رباط يوحد اتجاه القصة ويتضافر على ثمار حركتها، وعلى دعم الفكرة أو الأفكار الجوهرية فيها، وذلك بتلاقيهم في حركتهم نحو مآثرهم، وتجاه الموقف العام في القصة ... وإذا كانت الشخصيات ذات الأدوار الثانوية أقل في تفاصيل شؤونها فليست أقل حيوية وعناية من القاص» (١).

إن البطل - أو الشخصية الرئيسية في العمل القصصي - لا يمتلك طبيعة مختلفة متباينة عن الشخصيات الأخرى التي تشاركه في داخل القصة، «فما البطل في واقع الحال إلا واحد من الشخصيات، وهو يمتاز عن بقية الشخصيات في أنه الشخصية الأساس والمحور الذي تدور حوله الشخصيات الأخرى، وهو الذي يستأثر عادة باهتمام القارئ بوصفه الأداة الفنية التي تجسد النقاط المركزية في الرواية. وتقوم الشخصيات الأخرى في الرواية بدور الكشف عن طبيعة العلاقة بين البطل والناس من حوله، وهي تضيء بطريقة

---

(=) يقول الدكتور محمد يوسف نجم "ويقرب من هذا التمييز بين الشخصيات النامية، والمسطحة، التمييز بين الشخصيات الإنسانية (الأفراد)، والنماذج البشرية، فالشخصية الإنسانية لها مشخصاتها الدقيقة، وخصائصها المميزة، وقسماتها الفارقة، وبهذا تختلف عن سواها من الشخصيات. أما النموذج البشري، فهو تجسيم مثالي لسجية من السجاياء، أو لنقطة من النقائص، أو لطبقة أو مجموعة خاصة من الناس، وهو يحوي جميع صفاتها وخصائصها الأساسية ... وكثيراً ما نرى هذين النوعين مختلطين في القصة". (فن القصة ١٠٥). أما الدكتور علي عبد الخالق فيرى أن الكتاب يرسمون شخصيات قصصهم حسب فلسفتهم ونظرتهم للحياة والناس، فمن الكتاب من تكون رؤيتهم للشخصيات قائمة على التحليل الرمزي، ومنهم من يجعل نظرتهم للشخصيات القصة واقعية بحتة، وآخرون ينظرون للشخصيات نظرة تحليلية نفسية. (ينظر: الفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادر الأولى ٧٢ - ٧٤).

(١) النقد الأدبي الحديث ٥٦٩. وينظر: صورة البطل في الرواية العراقية ٢٦١.

ضمنية أعماق هذا البطل وطبيعة تفكيره ، وما يضر في داخله من مشاعر وانفعالات وأحاسيس (١) .

وقد تلعب الشخصية الثانوية (دور المعاكس Foil الذي تكون أفكاره وقيمه ومثله مختلفة تمام الاختلاف عن أفكار وقيم ومثل الشخصية الرئيسية . ويعني هذا أن الشخصية الثانوية تستطيع أن تحدد وتؤكد وتعين مواقف الشخصية الرئيسية لأنها تعرض صورة مغايرة تماماً عنها (٢) .

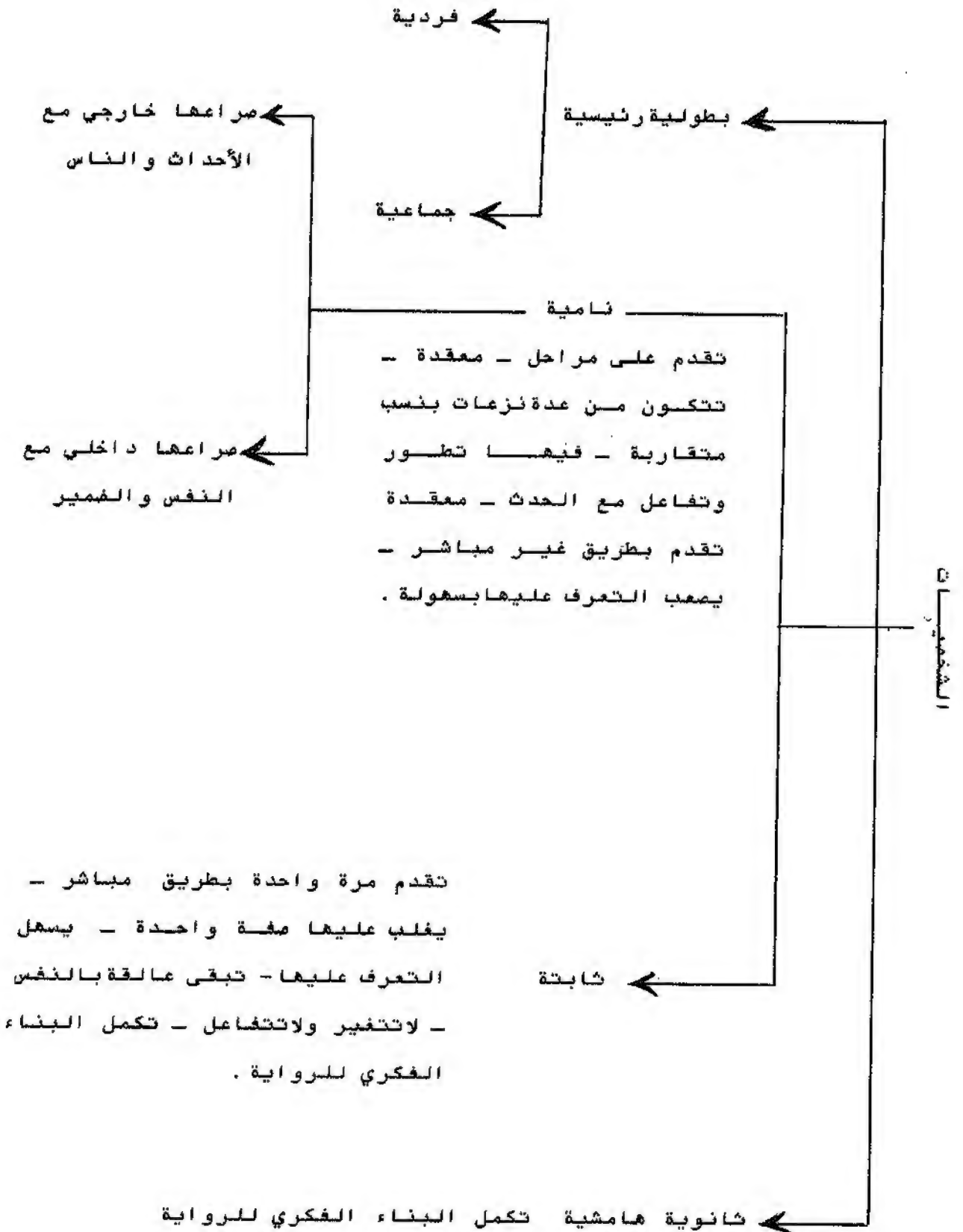
وفيما يأتي مخطط لأنواع الشخصية من حيث تسطيحها ونماؤها ، ومن حيث كونها رئيسة أو ثانوية (٣) :

---

(١) صورة البطل في الرواية العراقية ٢١٥ .

(٢) النقد التطبيقي التحليلي ٧٥ .

(٣) هذا المخطط منقول من : الفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٧٩ .



وإذ نخرج على الشعر العربي في العصر العباسي فإننا نتلمس في ثناياه ملامح التنظير للشخصية في العمل القصصي على نحو ما الممننا به، محاولين الإشارة إلى نقاط التشابه والاختلاف، والتطابق وعدمه بين ذلك التنظير وهذا الشعر، آخذين بعين الاعتبار كلاً بحسب خصوصيته. على أن من الجدير بالتوضيح هنا إننا لاندرس الشخصية التي ترد في معرض قصة متكاملة فحسب، بل إننا سنعرض بالدراسة أو الإشارة لكل مارسمه الشعراء من ملامح لمحبوباتهم وصويحيباتهن، أو عذائهم والواشين بهم، أو رفاقهم وأمدقائهم، أو أعدائهم، أو ممدوحيههم، أو مهجويهم، وما كان لهم معهم جميعاً، فضلاً عما يحيط بهم من أنماط أخرى غيرها من الشخصيات، بشرية وغير بشرية، مما لا يدخل بوصفه عنصراً في قصة محددة بعينها؛ ذلك أن هدفنا هو أن نقول إن مثل هذه الأوصاف أو الرسوم للشخصيات التي لا تدخل في إطار عمل قصصي متكامل، هي دلالة على إمكان رسم هؤلاء الشعراء لشخصيات قد تكون نماذج لشخصيات في عمل قصصي يملك سمة الكمال فيما لو اقتصرنا على مثل هذه الأعمال أو عملوا على طلبها. بمعنى أن مثل هذا التصوير للشخصية - وبخاصة إذا ما عززه عنصر آخر أو أكثر من عناصر القصة الأخرى - هو بيان عن وجود نزعة قصصية لدى الشعراء العباسيين، عبرت عن نفسها بهذا الشكل، كما عبرت عنه في رسم أحداث - أو وقائع أحداث - متكاملة، أو قصص قريبة من الكمال في نماذج أخرى، ولدى هؤلاء الشعراء أنفسهم.

قال العباس بن الأحنف (ت ١٩٢ هـ) (١):

مَآدَتْ فَوَادِي مَكْسَالٍ مُنْعَمَةٍ

كَالْبَدْرِ حِينَ بَدَا بَيْضَاءُ مِعْطَارٍ

خَوْدٌ تُشِيرُ بِرُخْمٍ حَفٍّ مِعْصَمَةٍ

دُرٌّ وَسَاعِدَةٌ لِلْوَجْهِ سِتَارٌ

(١) ديوان العباس بن الأحنف ١٣١. وينظر: المصدر نفسه ٨١.

صَادَتْ بَعِيْنٌ وَثَغْرِ رَقٍّ لُّؤْلُؤُهُ  
فَالْعَيْنُ مُرْضَةٌ وَالثَّغْرُ سَحَابٌ

يَالَيْتَ لِي قَدْ حَا\* فِي رَاحَتِي أَبَدًا\*  
قَدْ مَسَّ فَاَهَا فَقِيمٌ مِنْهُ آثَارُ  
طَوْبَى لَشُوبٍ لَهَا إِنِّي لَأَحْسُدُهُ

إِذَا عَلَاهَا وَشَدَّ الثُّوبُ أَزْوَارُ  
مَا سُمِّيَتْ قَطُّ إِلَّا هَجَتْ أَذْكَرُهَا  
كَأَنَّمَا أَشْعَلْتُ فِي قَلْبِي النَّارُ

فابن الأحنف هنا يرسم - أيضا - صورة لشكل هذه الفتاة التي صادت فؤاده ، بشرة وقواما وعينا وثغرا ، فضلا عن كونها مكسلا منعمة ، والكسل والتنعيم كناية عن كونها ثرية مدبرة مخدومة . كما يخبر عما أحدث هوى صاحبة هذه الصورة التي رسم في نفسه حتى لكان النار تشتعل في قلبه ، وداء\* ورغبة ، إذا ما ذكرت أمامه ، فيمور شيئا مما يعمتل في نفسه هو من أحاسيس ومشاعر بوصفه الشخصية الأخرى الوارد ذكرها في هذه الأبيات ، فرسم شخصية الفتاة شكلا\* ، ورسم شخصيته هو مضمونا\* ، على أن هذا المضمون رهن بهذا الموقف بذاته .

وهكذا فإن مثل هذا الوصف لشكل فتاة أو امرأة ما ، ولمظهرها ، وذكر طبائعها وتمرفاتها ، فضلا عما يمكن أن نلمح وجوده من شخصية أخرى هي شخصية الشاعر أو الراوي نفسه ، المنفعل بجمال هذه الفتاة ، هو رسم للشخصية أو لمحة من لمحات رسم الشخصية كما نظر له في الأدب أو النقد القصصي ، ولكن بما يتواءم وطبيعة هذا الشعر العربي (١) .

(١) ينظر: ديوان بشار بن برد ١٧٠/١ و ٣٥٠ - ٣٥١ ، وديوان إسحاق الموصلي ١٦٧ - ١٦٨ ، وديوان الصنوبري ٦٣ - ٦٤ و ١٩٧ ، وديوان كشاجم ٩٥ ، وديوان مهيार الديلمي (ت ٤٢٨هـ) ١٦٦/٣ - ١٦٧ ، وديوان الأبيوردي ١٥٤/١ - ١٥٥ . وقد يصف الشاعر امرأة من غير أن يبين عن أثرها في نفسه ، ينظر في ذلك: ديوان أبي تمام ١١١/٢ ، وشعر ابن المعتز ١٥٢٣/٢ - ٥٢٤ ، وشعراء عباسيون (مطيسع بن إلياس ت ١٦٩ هـ) : ٧٠ ، وينظر كذلك: القصة في مقدمة القصيدة العربية (في العصريين الجاهلي والإسلامي) ٢٨-١٢٣ .



وقد يعرض الشاعر لوصف مجموعة من الفتيات مرن به ، فأعجب بهن ، من ذلك قول ابن المعتز (١) :

وبَيْضٍ بِالحَاضِرِ العَيَونِ كَأَنَّمَا  
هَزَزْنَ سَيُوفًا وَاسْتَلَّيْنَ خَنَاجِرًا  
تَصْدِيئُ لِي يَوْمًا بِمُنْعَرَجِ اللّوَى  
فَعَادَرْنَ قَلْبِي بِالتَّصْبِيرِ عَادِرًا  
سُفِرْنَ بِدَوْرًا ، وَأَنْتَقَبْنَ أَهْلَةً  
وَمَسْنَ غَمُوسًا ، وَالتَّفَتْنَ جَادِرًا  
وَأُطْلَعْنَ فِي الْأَجْيَادِ لِلدَّرِّ أَنْجَمًا

جَعَلْنَ لِحَبَّاتِ الْقُلُوبِ ضَرَاثِرًا

فهو هنا يصف شكلهن وحركاتهن بتشبيهه إياها كلاهما بما يلاحظه من مشبهات، فهن ببيضاهن ونضارة وجوههن بدورا\* ، فإذا ما لبسن النقاب غدون كالأهلة . أما في تشبيههن في مشيهن فيشبهن الغصون ، وفي التفاتهن فيشبهن الجاذر . وأما ما في أجيادهن من در فكأنه النجوم . وهو يخبر بأن تنبهه إليهن وهيامه بجمالهن حدث حين تصدين له ذات يوم بمنعرج اللوى ، فأسرته بهذا الجمال الذي وصف، والحركة التي عرف.

وقد تكون فتاة الشاعر أو حبيبته بين مجموعة من الفتيات، فيصفها ويصفهن . من ذلك قصيدة ابن الرومي (ت ٢٨٣ أو ٢٨٤ هـ) ، التي أولها (٢) :

شَمْسٌ مَكُونَةٌ فِي خُلُقٍ جَارِيَةٍ  
بَاتَتْ تُدِيرُ بُعَيْدَ الدُّنَى قُرْبَانًا  
أَبْصَرْتُهَا بَيْنَ أَتْرَابِ هَزَزْنَ عَلَى  
عَقْرِ الزَّنَانِيرِ بِالْكُثْبَانِ الْغَمَامَا

(١) شعر ابن المعتز ق ١/٣٩٥ - ٣٩٦ . وينظر: التبيان في شرح الديوان ٣١٣/١ - ٣١٩ ، وديوان الخالديين ٣٠ .  
(٢) ديوان ابن الرومي ٢٥٩٠/٦ . وينظر: ديوان بشار بن برد ١٥٢/٢ - ١٥٣ ، وديوان كشاجم ١٩٢ ، وديوان سبط ابن التعاويذي ٣١ .

إذ يصف في هذه القصيدة فتاته وموحيباتها من حيث جمالهن وتحركهن، فضلاً عما جرى بينه وبينها من كلام مقتضب في أثناء لقائه بهن، ثم ما أحدثه كل ذلك في نفسه من حب وفي عينيه من لذة .

وكما يعجب الشاعر بمجموعة من الفتيات، فقد يعجب هو وأصحاب له بفتاة، فيصفها ويذكر ما أحدثته فيهم من أثر. قال

البحثري (ت ٢٨٤ هـ) (١) :

حين جاءت فوتُ الرّواحِ فقلنا  
أيُّ شمسٍ تجيءُ فوتَ الرّواحِ ؟  
هزّ منها شرخ الشّبابِ فجالتُ  
فوقَ خمرٍ كثيرٍ جُولِ الوشاحِ ..

ثم يقول بعد أبيات في وصف جمالها :

وأشارت إلى الغناء بالحا  
ظٍ مِرَاضٍ من التّماضي صحاحٍ  
فطَرَبْنَا لهنَّ قبلُ المِثاني  
وسَكَّرْنَا مِنْهُنَّ قبلُ الرّاحِ  
قد تديرُ الجفونُ من عَدَمِ الآلِ  
بِسابٍ مالا يدورُ في الاقداحِ ..

فلم نعرف عن الفتاة أكثر مما قال، ولم نعرف عن صحبه الذين أشار إليهم بضمير الجمع شيئاً إلا ما يوحى به النص من أن اجتماعه وصحبه بهذه الفتاة كان في جلسة لهو .

لقد حفل الشعر العباسي بنماذج كثيرة ، متعددة ومتنوعة ، من الشخصيات، وإذا كان منه ما اقتصر على إيراد نموذج أو اثنين منها حسبما تقتضي طبيعة الموضوع المعالج حتى تغدو هاتيك الشخصية أو الشخصيتان الشخصيات الرئيسية ، كما مر بنا في الأمثلة السابقة ، فإن منه ما احتوى على أكثر من ذلك. فالحقاري

لقصيدة بشار بن برد، التي مطلعها (١) :

اعاذل، قد نهيت<sup>١</sup> فما انتهيت<sup>٢</sup>

وقد طال العتاب<sup>٣</sup> فما انتثيت<sup>٤</sup>

يجد فيها شخصية العاذلة التي يكثر تردادها في الشعر العباسي - على اختلاف صورها من ذكر أو أنثى أو بصيغة الجمع، وعلى تعدد مسمياتها كاللائمة (٢) - . كما يجد ذكر الوشاة - والوشاة (أو الواشي) مما يكثر ترداده في هذا الشعر أيضا بوصفه نمطا من الشخصيات مشهورا (٣) -، إذ يقول :

لقد نظر<sup>٥</sup> الوشاة<sup>٦</sup> إلي<sup>٧</sup> شزرا<sup>٨</sup>

ومن نظري إليها ما اشتقيت<sup>٩</sup>

ومادمتنا ههنا بصدد الحديث عن العذال والوشاة بوصفها شخصيات لعبت دورا مهما في الشعر العباسي ذي النفس القصصي، فلعل من الجدير بالذكر أنها كانت غالبا \* شخصيات من دون ملامح خارجية أو أن ملامحها الخارجية باهتة في الوقت نفسه الذي كانت فيه ذات أثر معنوي، فكري ونفسي، مؤثر.

ونعود لقصيدة بشار السالفة الذكر، لنرى أنه بعد ذكره العاذلة والوشاة، وإذ ينتقل لذكر حبيبته، يعرج على ذكر الندماء، ومن دون أن يعينهم - كما لم يعين العاذلة والوشاة من قبل - :

وما يخفى على الندماء<sup>١٠</sup> أنني

أجيد<sup>١١</sup> بها الغناء وإن<sup>١٢</sup> كنت<sup>١٣</sup>

- 
- (١) ديوان بشار بن برد ٤/٢ - ٨ .  
 (٢) ينظر: ديوان العباس بن الأحنف ١٦٥، وشرح ديوان صريع الغواني ٦٢، وديوان أبي تمام ٢١٨/١ و ٢٤٢، وديوان البحتري ٤٦/١، وشعر ابن المعتز ١٩٢/٢، وديوان كشاجم ٢٠٨، وديوان مهيار الديلمي ١٢٢/١ .  
 (٣) ينظر: شرح ديوان صريع الغواني ٦١، وديوان ديك الجن ١٣٦، وديوان البحتري ٢١٣/١، وديوان كشاجم ١٥٠، وديوان الأبيوردي ١٩٢/٢، وديوان الطغرائي ٨٠، وديوان سبط ابن التعاويذي ٥٤ .  
 ومثل العاذل والواشي، كانت شخصية الرقيب. ينظر: ديوان بشار بن برد ١٨٢/١، وديوان الصنوبري ٤٣١، وديوان الأبيوردي ١٩٠/٢، وديوان سبط ابن التعاويذي ٣١. وعن وجود هذه الأنماط من الشخصيات في الشعر العربي ينظر: القصة في مقدمة القصيدة العربية (في العصرين الجاهلي والإسلامي) ٨٠-٨٤ .

وغب وصفه محبوبته وحبه إياها يذكر ما كتبت له في رسالة منها إليه :

وَدُسْتُ فِي الْكِتَابِ إِلَيَّ إِنِّي  
- وَقَيْتُكَ - لَوْ أَرَى خُلَا مُضِيَّتْ  
عَلَى مَا قَدْ عَلِمْتُ جُنُونِ أُمِّي  
وَأَعْيَنَ إِخْوَتِي مِنْذُ ارْتَدَّيْتُ

فنرى في محتوى هذه الرسالة ، ذكرا لشخصية أم الفتاة هذه ، وإخوتها ، ودورهم جميعا في منعها من الخروج للقاء حبيبها هذا الشاعر (أو الرواي) ، لندرك من خلال هذا الذكر فضلا عما أومئ إليه من صفات شخصيات الأم والإخوة ، طبيعة الظروف التي تحيط بشخصية الفتاة فيتضح لنا شيء من معاناتها النفسية في خضم هذا الصراع الذي تعانيه بين رغبتها في اللقاء ، وعدم استطاعتها ذلك بسبب وجود من يقف بوجهها في ذلك ، ويمنعها منه بقوة . وهذا يتضح دور الشخصيات الثانوية - وبخاصة الأم والإخوة - في التأثير في الحدث وتعزيزه وتعميق أبعاده ودفعه إلى أمام ، وفي إسقاط الضوء على الشخصيات الرئيسة التي تطفلح ببطولة هذه القصة (أو الأحداث) .

ثم يعرج على ذكر جارية هذه الفتاة التي كانت تغنيها ماتحب ذكره ، تعريضا بأهلها ، فيقول :

وَقَدْ قَامَتْ وَلِيدَتُهَا تُغَنِّي  
عَشِيَّةً جَاءَ أُنْسِي إِشْتَكَيْتْ  
تَقُولُ وَدَقَّهَا زُجْلُ النَّوَاحِي  
إِذَا أُمِّي أَبَتْ صِلَتِي أَبَيْتْ

فتدخل الجارية هنا بوصفها شخصية ثانوية أخرى ، لكنها تلزم جانب الفتاة . ولو بمواساتها وحسب .

إن قصيدة بشار هذه تصور حالة حب حادثة بين فتى هو الشاعر (أو الراوي) ، وفتاة اكتفى برسم صورتها (أحوالها) النفسية بإزاء الظروف التي تحيط بحالة الحب هذه التي تعيشها ،

كما لم يخبر عن نفسه هو أيضا إلا ما كان من لمحات نفسية كذلك.  
ثم إن هذا الحب يعترض سبيله أهل الحبيبة من أم وإخوة، فضلا عن  
العذال والوشاة، ويتعاطف معه الندماء والجارية. وإذا ما كانت  
الشخصيات الثانوية التي تقف في طريق هذا الحب قوية موثرة،  
فإن الشخصيات التي تسانده ضعيفة هشة.

وقال ابن الرومي، يحكي قصة زيارة قام بها لحبيبة له (١):

كُتِبَتْ رُبَّةُ الثَّنايَا الْعَذَابِ  
تَتَشَكَّى إِلَيَّ طَوْلُ اجْتِنَابِي  
وَأَتَانِي الرَّسُولُ عَنْهَا بِقَوْلٍ  
لَمْ تُبَيِّنْهُ فِي سَطُورِ الْكِتَابِ  
أَيُّهَا الظَّالِمُ الَّذِي قَدَّرَ اللَّهُ  
لَهُ بِسْمِ فِي الْأَنْسَامِ طَوْلُ عَذَابِي  
لَوْ عَلِمْتَ الَّذِي بِجَسَمِي مِنَ السَّقَمِ  
مَرَّ وَفُزَّ الْهَوَى لَكُنْتُ جَوَابِي  
فَتَجَشَّمْتُ نَحْوَهَا الْهَوَى، وَالْحَرَّ  
رَأَيْتُ قَدْ هَوَّوْا عَلَى الْأَبْوَابِ  
وَهِيَ فِي نَسْوَةٍ حَوَّاسٍ لَمْ يَكُنْ  
حَلَنُ جَفْنَاءَ بَرْقَدَةٍ لَارْتِقَابِي  
طَالَعَاتٍ عَلَيَّ مِنْ شُرَفِ الْقِمَمِ  
رَرَّ يُحَاذِرُنْ رِقْبَةَ الْبَسَّوَابِ  
وَلَهَا بَيْنَهُنَّ فِيَّ حَدِيثٌ  
جُلُوسُهُ لَيْتَهُ يَرِقُّ لِمَا بِي  
فَوَقَفْتُ سَاعَةً ثُمَّ نَادَيْتُ  
تُ: سَلَامٌ مِنِّي عَلَى الْأَحْبَابِ  
فَتَبَاشَرُنْ بِي، وَأَشْرَفَنُ نَحْوِي  
بَشْهِيْقٍ وَزَفْسَرَةٍ وَأَنْتَحَابِ

ثم قالت : اما اتقيتُ إلهُ النـ  
ناسٍ فسي طول هجرتي واجتنابي؟  
قلتُ : ماعاقُ عن زيارتك الكا  
سُ وموتُ يهيجُ من إطرابي  
إنّ جنببي على الفراشِ لَنابِ  
كتجافي الأسرِ فُوقَ الظُّرابِ  
وأفترقنا على مواعيدُ سَكَنـ  
نُ بها لأعجاءٍ من الأوصابِ

نرى في هذه القصيدة القصصية نماذج عدة من الشخصيات؛  
(الحبيبة) ربة الثنايا العذاب، التي بعثت إلى حبيبها (الشاعر  
أو الراوي) برسالةٍ حملها إليه (رسول) تخبره فيها بشدة شوقها  
إليه، فيجيبها بزيارة يتجشم فيها الهول؛ إذ عليه أن يعبر  
إليها (الحراس) و (البواب)، فيلقاها في (نسوة) حواسر،  
يستقبلنه معها، ثم أخيراً يعود بعد أن يتفقا على موعد للقاء.  
وككل القصائد التي تناولت مثل هذا الموضوع، تشكل شخصية  
الحبيب وحبيبته الشخصيات الرئيسية، فيما تشكل الشخصيات الأخرى  
الشخصيات الثانوية التي تسهم في دفع مجريات القصة إلى أمام،  
وذلك بتعميق الحدث (أو الأحداث) وتأصيله وتوضيح موقف الشخصية  
(أو الشخصيات) الرئيسية وبيانه.

وكشخصيات (العادل) و (الواشي) و (الرقيب)، شغلت شخصية  
(الرسول) حيزاً مهماً في الشعر العباسي ذي الروح القصصي، ذلك  
الذي يتناول موضوع الغزل ولقاءات المحبين والتراسل بينهم،  
ولعبت دوراً بارزاً فيه (١). ومنه قصيدة ابن الرومي هذه.

وقد حاول ابن الرومي في هذه القصيدة أن يسبر شيئاً من  
الحالة النفسية التي تعاني منها شخصياته أو تعيشها، وبخاصة

---

(١) ينظر: ديوان أبي نواس ٨٣٤ و ٨٧٩، وديوان ديك الجن ٥٧،  
و ديوان مهيار الديلمي ١١/٢.

منها الحبيبة بما أرسلت إليه تخبره بما تشعر به من عذاب وسقم جراء انقطاعه عن زيارتها، فضلا عما أحس هو به من الم بسبب ابتعاده عنها، ومن خوف وقلق وترقب حين عبر الحراس والبواب إليها حتى إنه عبر عن ذلك بتجشم الهول. كما أنه عرض لتموير حالة صاحبات محبوبته النفسية، فمن نتيجة لتعطافهن معها لم تكتحل جفونهن بالنوم في انتظار مجيئه، فضلا عن استبشارهن بمقدمه حتى إنهن أشرفن نحوه حين رأيته بشميق وزفرة وانتساب. وبذلك آثر ابن الرومي الاكتفاء بالإشارة إلى الوضع النفسي لشخصيات قصيدته هذه كلها من دون وصف مظهرها الخارجي، الذي لم نعرف منه أكثر من أن حبيبته ربة شفايا عذاب، وأن رفيقاتها النسوة كن حواسر. فالأحداث تبقى الجافة والشخوص هياكل مالم ينفذ القاص إلى ما وراءها من حياة، وتبرز هذه الحياة وتكتسب قوتها واهتمامها بالعناية الخاصة بالحالات النفسية وإبرازها وإبراز ما يترتب عليها من تصرف وسلوك (١). ومثل ابن الرومي، أشار الأبيوردي (ت ٥٠٧ هـ) في قصيدته ذات المطلع (٢):

سَلِّ الرُّكْبُ بِأَدْوَادٍ عَنِ آلِ جَسَّاسٍ

هَلْ ارْتَبَعُوا بَعْدَ النَّقِيبِ بِأَوْطَاسٍ

إلى زيارة قام بها لحبيبته، واصفا حبيبته ونفسه وماكان منهما في أثناء تلك الزيارة، وذلك بعد مقدمة طلية قصيرة ينتقل منها إلى قص ماكان منها - أي الزيارة -، لينتقل أيضا من بعد ذلك القص إلى المديح. قال بعد ذكر نيران القوم:

وَمِنْ مَوْقِدِيهَا غَادَةٌ دُونَهَا الظُّبَا

تَلْسُوحُ بِأَيْدِي غِلْمَةٍ غَيْرِ أَنْكَاسٍ

وَكُلُّ رُدَيْنِيٍّ كَانَ سَنَانَهُ

يُعْطُ رَدَاءَ اللَّيْلِ عَنْهُمْ بَنْبَرَسٍ

(١) مقدمة في النقد الأدبي ٢٢٥ - ٢٢٦.  
(٢) ديوان الأبيوردي ٥٥٥/١ - ٥٥٧.

مَهْفُفَةٌ غَرَضِي الْوُشَاحِيْنَ ، دُونَهَا  
 تَحَرُّشٌ عَذَالٍ وَرِقْبَةٌ حَسْرَاسٍ  
 يَفِيءُ لَهَا وَجْهٌ يَرْقُ أَدِيمُهُ  
 فَمَا تُرَهَا لَوْ رَقَّ لِي قَلْبُهَا الْقَاسِي  
 وَفِي الْمِرْطِ دَعْمٌ رَشٌّ السُّطْلُ ، أَزْرَتْ  
 بِهِ تَحْتَ غُصْنٍ ، فَوْقَهُ الْبَدْرُ ، مِيَّاسٌ  
 سَمُوَتْ لَهَا وَاللَّيْلُ حَارَتْ نَجُومُهُ  
 عَلَى أَفْقٍ عَارٍ ، بَظِلِّ الدُّجَى كَاسٌ  
 فَهَبَتْ كَمَا ارْتَاعَ الْغَزَالُ ، وَأَوْجَسَتْ  
 مِنْ رَابْنٍ أَبِيهَا خَيْفَةٌ أَيُّ إِيْجَاسٍ  
 تُشِيرُ إِلَى مُهْرِي حِذَارٍ مَهْلِمٍ  
 وَتَسْتَكْتُمُ الْأَرْضُ الْخُطَا خَشْيَةَ النَّاسِ  
 فَقُلْتُ لَهَا : لَا تَفْرُقِي ، وَتَشَبَّثِي  
 بِنَهَّاسٍ أَقْرَانٍ وَمَنْزَاعٍ أُخْيَاسٍ  
 تَسْرُدُ يَدَيْهِ عَن وَشَاكِ عَقَّةٍ  
 وَعَرْضُ مَقِيلٍ لَا يُزَنُّ بِأَدْنَا سِ  
 وَطَوَّقَتْهَا بِمَنْى يَدِي ، وَصَارَمِي  
 بِيَسْرَايَ ، فَأَرْتَا حَتَّ قَلِيلًا لِإِيْنَاسِي  
 وَذُقْتُ ، عَفَا عَنَّا إِلَاهٌ وَعَنْكُمُ  
 جَنَى رَيْقَةٍ تُلْهِي أَخَاكُمُ عَنِ الْكَاسِ  
 فَلَمَّا اسْتَطَارَ الْفَجْرُ مَالٌ بِعِطْفِهَا  
 وَدَاعِي ، كَمَا هَزَّ الْمَبَا قَضَبُ الْآسِ  
 وَكَمْ عُبْرَةٌ بَلَسَتْ وَشَاحَاهُ وَمَحْمَلَاهُ  
 بِهَا زَفْرَةٌ أَدَمْتُ مَسَالِكَ أَنْفَاسِي  
 وَلَا حَتَّ تَبَاشِيرُ الْمَبَايِ كَانَهَا  
 سَنَا الْمُقْتَدِي بِاللَّيْلِ فِي آلِ عَبَّاسِ

فُتَاتِهِ غَادَةٌ ، رَشِيْقَةٌ وَجْهَهَا مَضْيٌ رَقِيْقٌ الْبَشْرَةُ ، كَفَلَهَا مَمْتَلَسٌ  
 تَحْتَ جِسْمِ مِيَّاسٍ كَالْغُصْنِ يَعْלוُهُ وَجْهٌ كَالْبَدْرِ إِشْرَاقًا - وَفِي وَصْفِ



الوجه هنا تكرار - فإذا سما لها ليلا فزعت وأوجست خيفة من أخيها - الذي سماه ابن أبيها - ولعله رمز به إلى أهلها بعمامة، حتى إنها لتخاف من مهيل المهر وتطلب لو أن الخطا تستكتم الأرض صوت وقعها عليها خشية الناس. ومن أجل أن يطمئنها أخبر بقوله لها: لاتخافي وتشبهي بالشجاع ومناع مآوي الأسود، الذي تمنعه عفته وعرضه المقييل عن أن يمد يده إلى وشاحك قاصدا سوءا. فوصف بذلك نفسه مبينا عن التزامه الخلقي وشجاعته، فضلا عن حبه إليها، فقد أخبر بتطويقه إياها بيده اليمنى في الوقت نفسه الذي يمسك فيه سيفه بيده اليسرى. وهذه الحركة وإن كانت تنبئ عن الشجاعة فإنها تومئ إلى ما يمكن أن يكون في نفسه من شيء من الخوف لما قام به من هذه الزيارة بخاصة وأنه قد أشار من قبل إلى ما يحوط فتاته هذه من سيوف ورماح يحملها فتية أشاوس من قومها وعشيرتها.

إن حركته هذه، إذ طوقها بيميناه في الحين الذي أمسكت يسراه بسيفه، قد بعثت الراحة قليلا في نفسها لما آنسته منه من حب ومن قوة تقدر على حمايتها هي من جهة، والدفاع عن نفسه هو إذا ما أحس بلقائهما أحد من قومها من جهة ثانية.

ثم يخبر بأنه قبلها قبلة أسكرته بعدوبة ريقها، فإذا ما هل الفجر مال بعطفها الوداع حتى انهمرت العبرات لتخرج في أثناء ذلك زفرة منه كأنها أدمت مسالك أنفاسه؛ وما ذاك إلا حزنا على هذا اللقاء الذي يجب أن ينتهي لأن تباشير الصباح قد لاحت. إلا أنه لم يوضح تحديدا هل بكيا كلاهما أم نفردت هي وحدها بذلك؟ لينتقل من شمة إلى المديح.

لقد رسم الشاعر (أو الراوي) في هذه الأبيات صورة مادية ومعنوية لحبيبته، أما المادية فبوصفه إياها شكلا، وأما المعنوية فبما مرت به من مشاعر وحالات نفسية في أثناء تلك الزيارة التي قام بها إليها، كما رسم صورة لنفسه مقتصرًا فيها

على الجانب المعنوي منها . وقد اطلقا كلاهما ببطولة هذه الواقعة - القصة .

أما ما اشير إليه من شخصيات أخرى من غلطة - تلوح بأيديهم الظبا والرماح - وابن أب، فلم يكن دورها إلا ثانويا ، متمثلا بأثر كل منها المعنوي - الرمزي الذي وجه مجريات الواقعة - القصة بهذا المجرى . ومبعث وصفنا أثرها بالرمزي أنها تقوم بالدور نفسه في كل ما يحكى أو يقص من أحداث أو قصص من هذا النمط من الموضوعات .

لقد استعان الشاعر في تصويره هذا للشخصيات بالأساليب الفنية التي وفرتها له فنون البلاغة العربية من بيان ومعان وبديع . وإن منهجنا ليعد ما انتقل إليه الشاعر في هذه القصيدة عينها بعد ذلك في وصف شخصية الممدوح شكلا وصفات وأفعالا ، فضلا عما كان من علاقته به ، نوعا متميزا\* من وصف الشخصية تميز به الشعر العربي . سنعرض له تفصيلا فيما بعد .

وكما أن الحبيبة قد تكون محبوبه برفيقات لها ، فإن الحبيب الشاعر (أو السراوي) له أصحاب أو رفاق أو أخلاء هو أيضا ، ولاتتعدى مهمتهم غالبا في مثل هذه المقطوعات أو القصائد - أو أجزاء القصائد - ذات النفس القصصي ، مهمة الشخصيات الثانوية في القصة - مما عرضنا له آنفا - . يقول سلم الخاسر (ت ١٨٦ هـ) (١) :

تَبَدَّتْ فَقَلَّتْ الشَّمْسُ عِنْدَ طُلُوعِهَا  
بِحَيْدٍ نَقِيٍّ اللَّوْنِ مِنْ أَشْرِ الْوَرَسِ  
فَلَمَّا كَرَّرْتُ الطَّرْفَ قَلْتُ لِمَ حَبِي  
عَلَى مَرِيَّةٍ ، مَا هَاهُنَا مَطْلَعُ الشَّمْسِ

(١) شعراء عباسيون ١٠٦ . وينظر: ديوان ابن الدمينه (ت ١٨٠ هـ) أو ١٨٣ هـ) ، ٣٦ ، وديوان أبي نواس ١٤٧ ، ديوان الشريف الرضي ٣٩٨/١ ، وديوان الأبيوردي ١٨٧/٢ .

إن صاحب الشاعر ههنا لم يكن بأكثر من سامع لخطاب الشاعر، من غير أن يقوم بفعل مؤثر. ولعل عدم التأشير هذا في الأحداث هو سمة مجموعة غير قليلة من نماذج أصحاب الشعراء ورفاقهم الذين لم يأتوا على ذكرهم في مثل هذه النصوص إلا وسيلة للبوح ببعض مما يختلج في صدورهم من أفكار ومشاعر، سواء أكان ذلك بمخاطبة الشعراء إياهم من طرف واحد أم بصنع حوار يتبادلونه معهم. إن هذا التوظيف لشخصية المصاحب أو الخليل من أجل رواية حدث ما أو التعبير عن فكرة أو إحساس ما من قبل الشاعر، مما يؤكد تلبس الشاعر بالروح القصصية وتوسله بها للبوح عما في داخله، حتى إن لم ينف على تلك الشخصية الدور الفعال المباشر. مع تأكيدنا أن ذلك كله يخضع لمدى قدرة الشاعر الفنية، ولجأته إلى عناصر القصة وسيلة إلى ما يريد.

وهناك في الشعر العباسي الذي ندرس نمط آخر من الشخصيات شغل موقعا متميزا\* فيه، أعني به أبطال ما اصطلح عليه بالقصص الخمري، من خمصار أو رب حانوت، وندمان أو ندامي، وساق أو ساقية، وقيان. قد يجتمعون كلهم في قميدة واحدة، أو أن يذكروا متفرقين - فرادى أو أكثر - بحسب ما يريد الشاعر الإفصاح عنه أو روايته. يقول أبو نواس: (١)

أمايك، باكر الصّهباء مال  
وإنّ غالوا بها ثمنا فغال  
واشمط، ربّ حانوت تراه  
لنقح الزّق مشود السّبال  
دعوت وقد تخونته نعباس  
فوسّده براحتيه السّمال  
فقام لدعوتي فزعا مروعا  
واسرع نحو إشعال الذّبال

(١) ديوان أبي نواس ١٨٤ - ١٨٥. وينظر: المصدر نفسه ١٤٧ - ١٤٩، وديوان كشاجم ٥٠ - ٥١، وديوان مهيار الديلمي ١٦٧/٣.

فلما بينتني النار حيا

تحية وامق لطيف السؤال  
وافرخ روعه ، وافاد بشره  
وهزهز شاحكا جذلان بال  
عددت بكفه ألفا لشمره

بلا شرط المقييل ولا المقال

يصف أبو نواس في هذه الأبيات حالة هذا الخمار حين زاره ذات ليلة ، مفاجئا إياه ، إذ أفاق هذا الخمار فزعاه مروعاه من نومه لما دعاه أبو نواس لكنه استبشر به إذ عرفه ، خاصة وأنه نقده من المال ما أرضاه ، وربما أراد الشاعر (أو الراوي) هنا أن يشير أيضا إلى غناه وبذله المال في سبيل الخمرة من غير حساب. وبينما لم نعرف عن هذا الخمار إلا ما كان منه في هذا الموقف، فإننا لم نعرف شيئا البتة عن (مالك) المخاطب في هذه القصيدة ، والمروي له ماجاء فيها من خبر هذا الحدث، ولعله وسيلة الشاعر لروايته فحسب. ويقول أبو نواس أيضا (١) :

وندمان صدق بأكرك الراح سخرة  
فأضحى وما منه اللسان ولا القلب  
تأنيته كيما يفيق فلم يفيق  
إلى أن رأيت الشمس قد حازها الغرب  
فقام يخال الشمس لما ترجلت  
قنادي المبوح وهي قد كربت تخبو  
وحاول نحو الكاس يخطو فلم يطق  
من الضعف حتى جاء مختبطا يحبو  
فقلت لساقينا : "أسقم" فأنبرى له  
رفيق بما سمناه من عمل ، نذب

(١) ديوان أبي نواس ٧٩ - ٨١. وينظر: الممدر نفسه ٦٩ - ٧٠ و ٩٠ - ٩٢، وديوان بشار بن برد ٥/٢، وأشعار الخليل الحسين ابن المصاك ٣٤، وشعر ابن المعتز ق ١ ١٥١/٢، وديوان مهيار الديلمي ١٦٧/٣.

فَنَاولَهُ كَاسًا جَلَّتْ عَنْ خُمَارِهِ  
وَاتَّبَعَهَا أُخْرَى فَشَابَ لَهُ لُبُّ  
إِذَا ارْتَعَدَتْ يَمْنَاهُ بِالْكَاسِ رَقَصَتْ  
بِسَمِّ سَاعَةٍ حَتَّى يُسَكِّنَهَا الشُّرْبُ  
فَغَنَّى وَمَسَادَرَتْ لَهُ الْكَاسُ ثَالِثًا  
"تُعَزِّي بِمَبْرٍ بَعْدُ فَاطِمَةُ الْقَلْبُ"

يشغل النديم في هذه القصيدة الحيز الأكبر، بل إنها نظمت فيه تحديدًا مبينة عن حالته هذه التي صورتها لنا من غير أن تعلمنا بالسبب فيها. ولعل الشاعر (أو الراوي) أراد من ورائها أن يصور حالة إنسانية معينة، هي جالة العاشق الذي يسلي نفسه ويروح عنها بالخمرة. وإن تركيز الشاعر هنا على أمر هذا النديم جعله يأخذ هو - أي الشاعر أو الراوي - والساقى دورًا ثانويًا كانت مهمته الإسهام في بيان الموقف - الحالة التي أراد أن يصورها أو يعبر عنها، متمثلة بشخص هذا النديم.

نلاحظ في النماذج التي مرت في هذه الدراسة، فضلًا عما سنستقبل من نماذج في فصولها الأخرى، أن الشعراء غالبًا ما يلجأون إلى عدم التصريح بأسماء الشخصيات التي يعرضون لها بالذكر في أشعارهم، وبخاصة في موضوع الغزل منها (١). أما في الموضوعات الأخرى فالنسبة قد تزيد أو تنقص بحسب عمق انفعال الشاعر بالموقف الذي يصوره، وما قد يكون من تأثيره بما يحيط به من ظروف. ولعل شعر المديح هو الوحيد الذي تختفي فيه هذه الظاهرة - أو تكاد - بسبب من طبيعة الغرض من ورائه، وهو إعلاء شأن الممدوح وإبراز مآثره.

(١) ينظر، فضلًا عما أوردنا من نصوص؛ شعر إبراهيم بن هرمة القرشي ١٥١ - ١٥٨، وشعراء عباسيون (سلم الخاسر) ١٠٦، وديوان علي بن الجهم ١٤٥، وديوان أبي فراس ٦٣، وشرح ديوان سقط الزند ٢٦٣.

وإغفال التمريح هذا يتخذ صيغتين: الأولى الاكتفاء بالصفة أو الوصف مثل: مكسال منعمة، ربة الثنايا العذاب، بيض، عاذلة، ندمان .. أو الجنس مثل صحب، نسوة .. أو المهنة مثل: خمار، ساق. فضلا عن صيغ أو وسائل أخرى قد ترد فيما نستقبل من البحث. أما الميعة الثانية فهي استخدام اللمير، مثل: جاءت، قلنا، غالوا ... أو أسلوب (المبني للمجهول) مثل: قيل ... ولعل السبب في هذه الظاهرة يكمن فيما يمكن أن يكون من تآثر الشعراء بأسلوب القرآن الكريم في بعض من قصمه؛ إذ يهمل ذكر الأسماء (١). فضلا عما قد يعود منه (إلى التركيز الذي تستدعيه طبيعة الشعر. وصعوبة الإشارة إلى الشخصية دائما بذكر اسمها) (٢). ناهيك عما يمكن أن يرجع في جانب منه، وبخاصة في قصائد الغزل والحب، إلى عدم رغبة الشاعر في الإعلان عن اسم فتاته حتى لا يفضحها بين أهلها وقومها وخاصة ما لم تكن الظروف أو العادات والتقاليد تسمح بهذا الإشهار. وهذه الأسباب جميعا تنطبق، مجتمعة أو متفرقة، على ما في الشعر العربي على امتداد تاريخه من نماذج مثل هذه، ومنه طبعا الشعر العباسي. على أننا لانغفل الإشارة إلى ما وقع فيه الشعراء العباسيون من تآثر بالنماذج الشعرية العربية السابقة عليهم، تلك التي استخدمت هذا الأسلوب في التعبير وتوسلت به، فكان ذلك من دواعي نسجهم على هذا المنوال. ليكون الشاعر العربي - عباسيا أو ممن عاش قبله - بهذا قد سبق المنظرين المحدثين في كلامهم على اللجوء إلى التماساثر واستخدامها بوصف ذلك أسلوبا من أساليب تموير الشخصيات في الأعمال القصصية - من حيث طبيعته الفنية ودلالته النفسية - على أن سبقه هذا قد اتخذ صيغة عملية فنية.

(١) ينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم ٢٧٤ و ٢٨٣ - ٢٨٥.

(٢) ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٦٤.

وإذ يحفل الشعر العباسي بالمديح، على اختلاف شخصيات الممدوحين وتنوعها وتباينها، فإننا نعد مارسماً من شخصية الممدوح - أي ممدوح - شكلاً ومظهراً، وما وصفت به من طبائع وأخلاق وأفكار، فضلاً عما قام به من أعمال واضطلع ببطولته من أحداث، من قبيل رسم الشخصية القصصية بكل ما يتطلبه ذلك من شروط وأصول، وبما يجعل منها شخصية رئيسة تشغل مركز الأحداث بل وتحركها. كما أنها تتسم بالثبات لابعنى السطحية والهامشية، ولكن بمعنى اكتمال طبائعها النفسية وخصائصها الفكرية، لينعكس ذلك من شمة في ما تقوم به من دور على صعيد مجتمعها بكل ظروفه وفي جميع جوانبه؛ ذلك أن الشاعر قد يضيء على ممدوحه ما يريده هو منه أو ما يفترض وجوده فيه، لا ما يمتاز به الممدوح حقيقة فحسب، وبخاصة إذا كان الممدوح ذا منصب قيادي، سياسياً أو عسكرياً، وله أعمال سجلها التاريخ له لأهميتها ودورها المؤثر في حياة المجتمع والأمة؛ فإن الأحداث التاريخية المعروفة هي التي تميز إحدى الشخصيات عن الأخرى وإنه كلما كثرت الأحداث تميزت الشخصية، ووضحت الصورة، وكلما قلت جرى الأمر على العكس، وجاءت الشخصية مبهمه غامضة (١). لتزداد صورة الممدوح نضارة والقاء إذا ما حظي بحب الشاعر المادح وإعجابه صدقاً وبإخلاص.

ومن هذا المديح ما جاء في قصيدة مروان بن أبي حفصة (ت ١٨٢ هـ) في الخليفة المهدي التي مطلعها (٢)

طَرَقَتْكَ زَائِرَةٌ فَحَيَّ خَيَالَهَا  
بِضَاءٍ تَخْلِطُ بِالْحَيَاءِ دَلَالَهَا  
حيث قال:

(١) الفن القصصي في القرآن الكريم ٢٧٧.  
(٢) ينظر: شعر مروان بن أبي حفصة ٩٦ - ٩٩.

مَلِكٌ تَفَرَّعَ نَبْعُهُ مِنْ هَاشِمٍ  
جَبَلٌ لَأُمَّتِهِ تَلُودٌ بَرْكَتُهُ مَدَّةُ الْإِلَهِ عَلَى الْأَنَامِ ظِلَالُهَا

رَأَى جِبَالَ عَدُوِّهَا فَازَالَهَا

فهذا الممدوح ذو محدد شريف إذ هو من بني هاشم، وهم الذين ينتسب الرسول (صلى الله عليه وسلم) إليهم، ففلا عن أصالتهم هم بين العرب .. ثم إنه بما يتصف به من حميد الصفات وكريم السمائل قد أضحى جبلا للامة تلود به حين تعترىها الخطوب، ولعل أبرز هاتيك الصفات والسمائل في ما ينبر عنه سياق القصيدة ههنا هو القوة والشجاعة والانتفا.

ثم ينتقل بعد أبيات ليخاطبه، بعد أن تحدث عنه في ما سبق ذلك من أبيات بضمير الغائب:

كَلَّمَا يَدِيكَ جَعَلْتَ قَمْلٌ نَوَالِهَا

لِلْمُسْلِمِينَ وَفِي الْعَدُوِّ وَبَالِهَا

وَقَعْتَ مَوَاقِعَهَا بِعَفْوِكَ أَنْفُسُ

أَذْهَبْتَ بَعْدَ مَخَافَةٍ أَوْجَالَهَا

فيعمد إلى صيغة الخطاب ليخبر عن كرمه للمسلمين، وشدة بأسه على الأعداء. ولكي يزيد الشاعر من مدى كرم هذا الممدوح ومن قوته على أعدائه أسبغ الكرم فضلا عن قوة الإهلاك لكلتا يديه.

ومما نتج عن هذا الجمع بين الكرم والقوة في نفس الممدوح، الحلم والعفو عند المقدرة .. فتأمن النفوس الخائفة شدة بطشه حين يقدر عليها بما ينعم به عليها من عفو ومسامحة تنبئان عن سعة صدره وطول باله.

وعلى هذه الطريقة من الوصف يستمر الشاعر في الكلام على ممدوحه بما ينتج عنه، من بعد، من صورة معنوية - نفسية لهذا الممدوح فهو أصيل النسب، وشجاع، وكريم، وحليم، وورع. على أننا لانعدم أن نعثر في أشناء ذلك - وفي معرض حديثه عن إحدى معاركه التي انتمى فيها على أعداء المسلمين، في تضاعيف هذه



القמידة - على بعض من الملامح المادية لهذا الممدوح؛ إذ قال فيه :

قُمَرَتْ حَمَائِلُهُ عَلَيْهِ فُقُلَصَتْ

ولقد تَحَفَّظَ قَيْنُهَا فَأَطَالَهَا

فبإشارته إلى قمر حمائله عليه - والحمائل نجاد السيف -، وإلى حيطة صانع تلك الحمائل إذ أطالها خوفا من أن تكون قصيرة، كناية عن طول قامته هذا الممدوح. وطول القامة مما تمدح به الرجال.

أما إشارته إلى ما عليه وجه هذا الممدوح من ضياء حين يذكر طلوعه الدروب على ظهور الخيل - في أثناء تلك الواقعة التي كان بطلها - :

قُودًا \* تُرِيحُ إِلَى أَغْرٍ لِبُوجْهِهِ

نُورٌ يَفِيءُ أَمَامَهَا وَخَلَالَهَا

فإما أن يكون تعبيراً عن حسن أخلاقه وحميد صفاته حتى لكانها نور تستضيء به تلك الخيل في أثناء سيرها، فضلاً عن الجيش كله، وإما أن يكون إشارة إلى ما قد يكون عليه وجه هذا الممدوح حقيقة من جمال خلقه ونورانية ملامحه.

أما سبط ابن التعاويذي (ت ٥٨٣ أو ٥٨٤ هـ) فإنه في قصيدته التي أولها: (١)

أَبْشُكُمُ أَنِّي مُشَوِّقٌ بِكُمْ مَبٌّ

وَأَنْ فُؤَادِي لِلأَسَى بَعْدَكُمْ نَهَبٌ

يمدح الوزير عضد الدين معز الإسلام أبا الفرج هبة الله. ومما جاء فيها :

لَهُ خُلُقًا بِأَسٍّ وَجُودٍ إِذَا سَقَى

بِسَجَلِيَّيْهِمَا لَمْ يُخْشَ جُورٌ وَلَا جَدَبٌ

عليه من الرأْيِ الحَمِينِ مُفَاضَةٌ

وفي كَفِّهِ مِنْ عَزْمٍ بَاطِرٌ عَقَبٌ

(١) ينظر: ديوان سبط ابن التعاويذي ٣٠ - ٣٥ .

إن هذا الممدوح شجاع ذو بأس، وكريم ممدود اليد بما لا يخشى  
معهما جور وظلم ولا جذب وجوع. وهو فضلا\* عن ذلك ذو عقل شاقب  
ورأي سديد مما يجنبه الخطر ويحميه من الزلل حتى لكأنه يرتدي  
درعا واسعة قوية، ثم إنه يمضي فيما يريد الوصول إليه والحصول  
عليه بعزم شديد وحزم لا ينثنى وكأنه يحمل سيفاً باثراً قاطعاً  
يزيل بوساطته ما يعترض سبيله، إلى ما يبغى من عقبات.

ومما جاء فيها كذلك حكاية الشاعر عما كان له مع هذا  
الممدوح من أمر، وهو اتصاله به وحظوته عنده بكرمه ولطفه  
فضلاً\* عن شعوره بالأمان على نفسه وماله في كنفه حتى إنه وصف  
مدة عيشه في جنبه بالدهر الرائق، بما يؤكد ما يريد الشاعر  
إسباغه على ممدوحه هذا من صفات القوة والشجاعة فضلاً عن الكرم  
والبشاشة، قال:

وقد عشتُ دَهْرًا\* رائقًا في جنبه  
فما شلُّ لي سُرْحٌ ولا ريعٌ لي سُرْبٌ  
أروحُ\* ولي منه الضيافةُ والقِرَى  
وأغدو ولي منه الكرامةُ والرحبُ

وهكذا يمضي في مدح هذا الوزير وقومه بما يشخص صورة معنوية  
بارزة له بخامة، ولقومه بعامة. صورة تحمل كل الصفات التي يجب  
أن يفخر بها كل ذي رئاسة وأمر فضلاً عن غيره.

وهكذا يتضح أن أغلب الصور التي يرسمها الشعراء  
لممدوحهم، على اختلاف درجات المسؤولية التي بلغوها - خليفة،  
أو أميراً، أو وزيراً، أو والياً، أو قائداً، أو قاضياً... - هي صور  
معنوية تبغى تأكيد القيم الأممية والأخلاق الرفيعة وتعزيزها لدى  
الشخص الممدوح أولاً وبين عامة الناس ثانياً، من غير الاعتناء  
الشديد بحجوم الممدوحين وعلامتهم وما إليها، فصورة الممدوح أو  
شخصيته، بما يقال فيه من صفات ومزايا وما يحكى عنه من أفعال  
ومآثر قام بها - سواء أشير إليها إجمالاً\* أم أطنب في روايتها  
أو رواية بعض منها ووصفه تفصيلاً - تؤكد تلك الصفات وتحكي عن

هاتيك المزاييا، هي قيمة لاجسد، ومعنى لاشكل. ومن هنا فهي صورة معنوية، نفسية وفكرية، يراد تأصيلها أساسا لامظهرا خارجيا وملامح مادية فحسب (١).

أما المهجو فإنه في قصائد الحرب والسياسة يمثل الشخصية المضادة لشخصية الممدوح بكل قيمها ومبادئها، وغالبا ما يكون ذكره ووصفه في القصيدة أقل في حجمه من الممدوح، وكان الشاعر منهم يريد بذلك بيان صغر مكانة هذا المهجو وضآلة حجمه بإزاء الممدوح. فإذا ما أطل في ذكره كان ذلك لمزيد من الهجاء يصبه عليه، ومهما يكن من أمر فإن في ذلك تعميقا لفضائل الممدوح وتأميلا لصفاته. وبذلك تغدو شخصيتا الممدوح والمهجو الشخصيتين الرئيسيتين، وأحيانا الوحيدتين، في مثل هذا الشعر، وإن اختلف حجم تصوير كل منها ماديا ومعنويا. هذا ما لم نعد شخصية المهجو - الضد، استنادا\* إلى ذلك الحجم، شخصية ثانوية جاءت لتعزز شخصية الممدوح الرئيسة وتؤكد لها بما تعرفه من صورة مغايرة لها تماما - معنوية بخاسة ...

قال المتنبي (٢):

رأى مُلِكُ الرُّومِ ارْتِيَا حَكَ النَّدَى  
فَقَامَ مَقَامَ الْمُجْتَدِي الْمُتَمَلِّقِ  
وخلَّى الرَّمَّاحُ السَّهْمَ رِيَّةً صَاغِرًا  
لَا دُرْبَ مِنْهُ بِالطَّعْنَانِ وَاحْتِدَقِ  
وكسائبُ من أرضٍ بعيدٍ مَرَامُهَا  
قريبٌ على خيَلٍ حوَالِيكَ سَبَقِ

(١) إن الشعر العباسي يزخر برسم شخصية الممدوح على وفق ما ذهبنا إليه، وربما لا يخلو ديوان شاعر من شعراء هذا العصر من ذلك، هذا ما لم يطغ المديح عند عدد من هؤلاء الشعراء على غيره من الموضوعات. فضلا عما ذكر من ذلك في الكتب التي تناولت فن المديح بالبحث أو تلك التي عرضت لطائفة من شعراء العصر العباسي - وبخاصة أعلامه منهم - بالدراسة. وينظر: ص ٤٩ - ٥٤ من هذا البحث.

(٢) التبيان في شرح الديوان ٣١١/٢ - ٣١٣. وينظر: ديوان أبي تمام ٦٤/١ و ٣٧/٢، وديوان البحري ٢١٣/١ - ٢١٧. وص ٤٩ - ٥٤ من هذا البحث.

وقد سار في مسراك منها رسوله  
 فما سار إلا فوق هام مفلق  
 فلمنا دنا أخفى علينا مكانه  
 شعاع الحديد البارق المتألق  
 وأقبل يمشي في البساط فما درى  
 إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي  
 ولم يثنك الأعداء عن مهاجمتهم  
 بمثل خضوع في كلام منمق  
 وكنت إذا كاتبته قبل هذه  
 كتبت إليه في قذال الدمستق  
 فإن تعطيه منك الأمان فائل  
 وإن تعطيه حد الحسام فأخلق

فهذه الشخصية ضد مهزومة خائبة، تسعى إلى الصلح بعد أن ذقت الهزيمة على يد الممدوح (سيف الدولة الحمداني). وأضاف المتنبي في هذه الأبيات شخصية أخرى هي مبعوث ذلك القائد المهزوم، واصفاً مشيئة المنكسرة نحو الممدوح، لتكون هذه الشخصية الثانوية المضافة، تأكيداً للموقفين وتعميقاً لهما، موقف الممدوح المنتصر وموقف المهجو المهزوم الذي تمثله بانتسابها إليه، فيتضح من شمة نموذجاهما، كل بما يرمز إليه. وإذا تكلم على المهجو بوصفه نموذجاً أو نمطاً لرسم الشخصية، لابد لنا أن نشير إلى تعدد ملامح هذه الشخصية وتنوعها بحسب هدف راسمها من ورائها. فهذا ابن الرومي يقول في غلام لبعض إخوانه يقال له نصر (١):

لي خادم لا أزال أحتسبه  
 يغيب حتى يردده سغبه  
 نرسله لأشترأ فأكهقه  
 فقمراً أن تجيئنا كنبه

كم قال ضيفي، وقد بُعثتُ به :

هيهات يوم الحساب مُنْقَلِبُهُ  
وخلَّتْهُ قد سما إلى كُرْمِ رُمٍ  
وانْ لَكِي يُجْتَنِي له عُنْبُهُ  
وإنما زارُ مالكا فرأى  
زَقَّومٌ مَسْدُقٌ فَظْلٌ يُنْتَجِبُهُ  
ثم اتاني، وقد طما غفبسي  
عليه ، والضيفُ قد طما غُفْبُهُ  
فقال : هاكُمُ وليس في يده  
إلا نَوِيٌّ كان مرّة رطبِهِ  
أو عَجْمُ رَمَانِيَّةٍ وقشرتها  
بغير ماءٍ ، لقد خلا عجبهِ  
فَلَّ فما يهتدي لِطَبِيبَةٍ  
كأنما مَجْتَنَاهُ محتطبِهِ  
غُيْبَتُهُ سرمدٌ ، وخُيِبَتُهُ  
لاتنقضي أو يَغُولُهُ عَطْبُهُ  
يُبْطِيءُ حتّى أكاد أحسبه  
صادفُ تَيْسَاءُ فَظْلٌ يُحْتَلِبُهُ

إنه في حديثه عن هذا الفلام بما كان منه في مثل هذا الموقف؛ إذ غاب طويلا في ما أرسل من أجله من شراء فاكهة فإذا ماعاد جاء بالسيء التالف من الرطب والرمان، فضلا عما شبه به مدة غيبته بالسرمد وما أشار إليه من ملازمة الخيبة إياه - وذلك كله ينبىء عن طبيعة شخصيته - إنما يهجو، لأن ماعرض له من صفاته هو الإهمال والغباء .

أما سبط ابن التعاويذي فيهجو من يدعى ابن الزريش، شكلا ومضمونا، موظفا أسلوب الحوار في ذلك، إذ يخاطبه قائلا (١) :

مُجْتَمِعٌ فِيكَ كُلُّ شَوْمٍ      وَكُلُّ لُؤْمٍ وَكُلُّ غَشٍّ  
غَيْرٌ لَجِيبٍ وَلَا أَرِيبٍ      وَلَا مَلِيحٍ الْكَلَامِ هَشٍّ ..

ثم يقول فيه مستمرا في توجيه الخطاب له :

لِحَيَّةٍ تَمِيسُ وَوَجْهٌ قَرْدٍ      وَعَيْنٌ ثَوْرٍ وَرَأْسٌ كَبِشٍ

قيستفيد من أسلوب التشبيه في مثل هذا البيت في رسم صورة هذا الرجل كما يراه أو يحس به هو آنذاك نتيجة لما كان بينهما مما لم يفصح عنه .

وهكذا تتنوع ملامح شخصية المهجوع، بحسب نظرة الشاعر إليه ومقدرته الفنية في تمويره، مع ملاحظة تباين أشكال المهجوين واختلاف طبائعهم وعدم تساويهم في مدى قربهم أو بعدهم من الشاعر في حقيقة الامر؛ إذ قد يكون المهجوع رفيقا أو عدوا، سيدا أو خادما، رجلا أو امرأة، شيخا أو شابا، فردا أو مجموعة . على أن لا يغفل عن أن سوء القصد مبيت سلفا لأي سبب كان وإلا لما كان الهجاء، ومن ثمة كانت المبالغة في تشويه صور المهجوين المادية والمعنوية (١) .

وإذا كان بعض من الشعراء قد عرضوا لآحداث ووقائع تاريخية فيما نظموه من مطولات تاريخية، فإنهم لم يفعلوا أكثر من ذكر أبطال هذه الأحداث والوقائع، ومن أسهموا فيها من غير إسهاب وإمعان وتركيز في تموير هاتيك الشخصيات ورسمها شكلا وموضوعا، إذ كان جل اهتمامهم في تلك المنظومات منمبا على إيراد الاخبار وسردها (٢) .

وفضلا عما ذكرنا من أنواع الشخصيات التي شكلت نماذج أو أنماطا زخر بها الشعر العباسي، فإننا نرى وجود شخصيات أخرى

(١) ينظر: شعر مروان بن أبي حفصة ٢٨، وديوان ابن الرومي ١٤٠٨/٤ و ٦٨٢/٢ و ٣٦/١ والبحثري ٢٠٧٦/٤ و ٢٠٧٧ و ٢٢٨٠ - ٢٢٨١، وشعر ابن المعتز ق ١ ٦٣٣/١ - ٦٣٤ و ٦٣٧ و ٦٦٨ - ٦٦٩، وديوان كشاجم ٣٨٩، والتبيين في شرح الديوان ٢٠٩ - ٢٠٩/٢ و ٣٦١ - ٣٥٩/٢، وديوان الخالديين ١٠٧، والأغاني ١٦٤/٢٣ واتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري ٣١ - ٢١٤ و ٣٧٩ - ٤١٦ .

(٢) ينظر: ديوان علي بن الجهم ٢٢٨ - ٢٥٠، شعر ابن المعتز ق ١ ٥١٩/١ - ٥٩١ .

متنوعة في هذا الشعر، مستلة من الحياة بكل ما تحفل به من مواقف وحوادث، وأفكار ومشاعر. فذاك أبو فرعون الساسي (ت هـ) يقول واصفا حال ابنائه في معرض حديثه عن فقره وسوء حاله (١):

وَمِثْبِيَّةٌ مِثْلُ صُغَارِ السَّدْرِ      سَوْدُ الْوُجُوهِ كَسَوَادِ الْقَدْرِ  
جَاءَهُمُ الْبَرْدُ وَهُمْ بِشَرِّ      بَغْيِيرِ قُطْفٍ وَبَغْيِيرِ دُشْرِ  
تُرَاهُمْ بَعْدَ مَلَاةِ الْعَمْرِ      بَعْضُهُمْ مُلْتَمِصٌ بِمُصْدَرِي  
وَأَخَرٌ مُلْتَمِصٌ بِظَهْرِي      إِذَا بُكُوا عَلَّتْهُمْ بِالْفُجْرِ  
حَتَّى إِذَا لَاحَ عُمُودُ الْفُجْرِ      وَلاَحَتْ الشَّمْسُ خَرَجَتْ أَسْرِي  
عَنْهُمْ وَحَلَّتْ أَوَّلَ الْجُدْرِ      كَانَتْهُمْ خَفَافٌ فِي حَجَرِ  
هَذَا جَمِيعُ قَمَّتِي وَأَمْرِي      فَاسْمَعْ مَقَالِي وَتَوَلَّ أَمْرِي  
فَأَنْتَ أَنْتَ رِشْقَتِي وَذُخْرِي

فأولاده ضعاف ضعفا شديدا \* كأنما هم صغار النمل، ألوانهم شاحبة سوداء، واجسادهم عارية وليس لديهم من الثياب ما يقيهم برد الشتاء، قد اتفقوا من حوله، فبعضهم التمسق بمصدره، وبعضهم قد علا ظهره، يشكون ويبكون الجوع وهو يشفق عليهم ويعددهم بأنه سيسعى في الأرض من أجلهم مع انبلاج أول أضواء الصباح. ولم تكد الشمس تشرق حتى تركهم وخرج يطلب الرزق لهم، فاستقروا في ركن من أركان بيتهم كأنهم الخنافس في الجحر.

إن هذا الرسم لهؤلاء المِثْبِيَّة الصغار شكلا وحالا - ولعله شكل فرضته حال - فضلا عن الإيحاء إلى حال هذا الأب السيئة ماديا والتعيسة نفسيا؛ لما لاشك في معاناته إياه من ألم وشعور بالعجز نتيجة لما وصلت إليه حال أولاده هذه، ليشير، فضلا عن خصوصيته، إلى ما كانت تعيش فيه الطبقة الفقيرة في المجتمع العباسي من بؤس وجوع وشر (٢).

(١) الورقة ٥٧. وينظر: الشعراء المعاليك في العصر العباسي الأول ١٢٦ - ١٢٧.

(٢) ينظر: الشعراء المعاليك في العصر العباسي الأول ١٢٧.

وذاك الواساني يأتي في نونيته (١) بعدد كبير من الشخصيات، هم مدعووه إلى الوليمة التي أقامها لهم في منزله، مسمياً عدداً منهم وواصفاً الآخر من غير ما تسمية، وكلها شخصيات مسطحة ثابتة في مقابل شخصيته هو المدورة، التي انتقلت من الاطمئنان والمرح إلى الخوف والاكتئاب والذل، فنمت بذلك من حالة نفسية ومادية إلى أخرى. ذلك فضلاً عن ثانوية تلك الشخصيات بإزاء شخصيته هو الرئيسة. وذاك إبان اللاحقي (٢)، يشير إلى ما امتلأت به الحارة من ملهين، من طبالين وزمارين، في حفل زفاف شخصيته الرئيستين: عمارة بنت عبد الوهاب الشقفي ومحمد بن خالد، فضلاً عن دخوله هو الأحداث بوصفه شخصية رئيسة شالطة، أسهمت في إفشال حدث الزواج ذاك.

وهذا بشار بن برد، يحاور كاهناً (٣):

ألا ياكاهنُ المصنوعُ الذي ينظرُ في الزيتِ  
تُراني عائشاً حتّى أرى "عبد" في النيت؟  
فقال: أدنّ أرى موتاً ودوراً سابق الموت

وتستمر القصيدة، ولكن دور الكاهن فيها انتهى عند هذا الحد، فلم نعرف عنه شيئاً إلا إجابته عن السؤال، تلك الإجابة التي ستمير مدخلا لموضوع القصيدة الغزلي.

وهذا أبو نواس يمسور شخصية بخيل اسمه "سعيد"، وشخصية مسيكن يلجأ إليه طالباً فله، فلا ينال منه سوى الأذى والإهانة.

(١) ينظر: يتيمة الدهر ٣٢٩/١ - ٣٤٨، وص ٤٢-٤٨ و ١٤٦-١٤٨ من هذا البحث.

(٢) ينظر: أخبار الشعراء المحدثين ٢٤، والأغاني ١٦٤/٢٣، وص ٣٨-٣٩ من هذا البحث.

(٣) ديوان بشار بن برد ١٦/٢، ومن الشخصيات التي عرض ابن برد لذكرها جارة له، قال فيها:

رُبابة ربة البيت  
لها عشر دجاجات  
تصب الخل في الزيت  
وديك حسن الصوت

(ينظر: المصدر نفسه ٢٧/٤-٢٨).



يقول (١) :

رغيفٌ سعيديٌّ عنده عدلٌ نفسه

يقلبُه طُوراً ، وطُوراً \* يُلاعِبُه

وإنْ جاءه المسكينُ يطلبُ فضله

فقد شكَّلتُه أمه وأقاربُه

يكرُّ عليه السَّوطُ من كلِّ جانبٍ

وتُكسِّرُ ساقاه ويُنْتَفِ شاربُه

أما البحتري فينقل إلينا قولاً عن طبيبه الذي يصفه

بالاحتتيال لاغير (٢) :

ولقد قال طبيبسي - وطببي ذو احتيال - :

أشكُّ ماشئتُ سوى الـ حبٍّ فإنِّي لاأبالي

سقمُ الحبِّ رخيصٌ ودواءُ الحبِّ غال

ولعل ما تى وصفه طبيبه بالاحتتيال هو مجابهة الطبيب إياه بعدم مبالاته بشكواه من الحب، وإخباره إياه أن الوقوع في الحب أسهل وأهون من الخلاص منه . فإذا كان ما يرمى إليه الطبيب أن دواء الحب، حين لا يمكن تحقيق الوصال، هو الفراق، تأكد فهمنا لمبعث اتهام الشاعر (أو الراوي) للطبيب بالاحتتيال؛ ذلك لأنه جبهه بما لم يكن يتوقعه أو لم يكن يريد سماعه لصعوبته عليه .

مثلاً يشير البحتري نفسه إلى أحد زائريه، ذلك الذي يسأله عن حاله مع جار جديد له، فيجيبه عن سؤاله عارضاً لوصف هذا الجار، فيتخذ بذلك من شخصية الزائر المجهولة الغائمة هذه وسيلة للدخول إلى وصف الشخصية الرئيسة الأخرى (الجار الجديد)، ففلا عنه . يقول (٣) :

(١) ديوان أبي نواس ٥٦٩ .

(٢) ديوان لبحتري ١٦٨٠/٣ .

(٣) المصدر نفسه ١٥٤١/٣ .

زائرُ زارنسي ليسألُ عنِ حَا  
 لي كما يُسألُ الصديقُ الصديقَا  
 كيفُ حالي، وقد غدا <sup>أَبْنُ جُبَيْرٍ</sup>  
 لي دون الجيرانِ جاراً لصيقاً؟  
 غادياً، راثحاً عليّ، فما يتدّ  
 رُكني أن أريحَ أو أن أفيقَا  
 يقتفيني الغداءُ والشمسُ لم تب  
 زُغَ طلوعاً، ولم تَبْلُجْ شروقَا  
 معدّةٌ أوليّةٌ كرحى البرِّ (م)  
 تلقى حبّاً، وتلقى دقيقةَا  
 ويدٌ لاتزالُ ترمي بأحجبا  
 رٍ من اللقمِ تُعجزُ المنجنيقَا  
 صاحُ بلعومهُ فُحِّلنا المنادي  
 صاحُ في حلقمِ: الطريقُ! الطريقَا!  
 وكانَ الفتى يطُومُ ركايا  
 قد تهورنُ، أو يسدُّ بثوقَا  
 وإذا جيءُ بالخوانِ تُخَوِّفُ  
 ت، وأشفقتُ أن يموتَ خنيقَا!

فهذا الجار الجديد الذي يصفه أكل شره . يروح ويجيء في طلب الطعام، معدته كالرحى، ويده كآلة المنجنيق في رميها اللقم إلى الفم، وبلعومه يميح من كثرة الطعام، حتى إنه - أي الشاعر - يخاف عليه إذا ما رأى مائدة الطعام أن يموت مختنقاً؛ لكثرة ما يأكل ففلا عن سرعته وشره في هذا الأكل. ولعل كلام الشاعر (أو الراوي) هذا، بما فيه من تشبيهات قصد فيها إلى المبالغة والتهمويل من أمر حال جاره هذه - وإن كانت صدقا في أصلها - لم يخل من نية الهجاء.

وذاك إسحاق الموصلي (ت ٢٣٥ هـ) يخبر عن رده على الـ (آمرة بالبخل)، تلك الشخصية التي لجأ إلى الإتيان بها ليشير

إن شخصيات العمل القصصي تقترب من نفوسنا، ويزداد إحساسنا بها وتآلفنا معها بقدر ما يقترب بها راسمها من نبض الواقع الحياتي الذي يعيش أو نعيش، وذلك بما يفيضه عليها من واقعية وما يحاول أن يطبعها عليه من صدق؛ (فالشخصيات يجب أن تتصرف بسهولة ويسر لكي تكون حقيقية) (٢)، وهو ما نلمح سعي الشاعر العباسي إلى بلوغه من خلال تلك الأمثلة التي قدمنا.

وإذا تعددت الشخصيات وتتنوع بما ينبىء عن شراء تجارب الشعراء في الحياة، فإن بعضا منهم يلجأ إلى التعمية والإخفاء سبيلا فنية نحو جذب القارئ وشد انتباهه. فهذا مسلم بن الوليد يخبر عن كلام قيل لفتاته من غير أن يصرح عنن قاله (٣):

قيل لها إنه أخو كلِّ  
بحبكم هائم ومفتن  
فأعرفت للصدور قائله  
يقول ما شاء شاعر لسن

إن نموص الشعر العباسي ذي النزعة القصصية المتمثلة بعنصر الشخصية هذا تقترب من طبيعة القصة القصيرة؛ إذ يتضح فيها ما تفضله هذه القصة من احتوائها على عدد قليل من الشخصيات، خلافا للرواية حيث يكثر الأشخاص؛ (فليس في القصة القصيرة فرصة لرسم هذا العدد الكبير من الشخصيات، لضيق الحيز من جهة، ولأن القصة ذاتها لم تنشأ لتحليل عدد كبير من الشخصيات من جهة أخرى. ومع ذلك فمن الممكن أن تكثر الشخصيات في القصة القصيرة، ولكن لابد من أن تكون في مجموعها وحدة، أي أن يجمعها غرض واحد) (٤). وهذا ما لاحظناه فيما مر بنا من أمثلة من الشعر العباسي الذي ندرس، فضلا عما سنستقبل منه. سواء

(١) ديوان إسحاق الموصلي ١٦٣.

(٢) أركان القصة ١١٢.

(٣) شرح ديوان صريع الغواني ١٧٤ - ١٧٥، وينظر: ديوان بشار ابن برد ١٨٠/١ و ١٩٦، وديوان العباس بن الأحنف ٣٢٠.

(٤) الأدب وفنونه ١٦٢.

أكانت تلك الشخصيات أفرادا محددين بعينهم أم مجموعة منهم تلعب دوراً واحداً معيناً.

وبهذا تجمع مثل هذه النصوص من الشعر العباسي ذي النفس القصصي بين نمطين من التركيز، أولهما مايجب فيه من تركيز وتكثيف تقتضيه طبيعته بوصفه شعراً له خصائصه الفنية المتميزة، وثانيهما ما تتطلبه طبيعة القصة القصيرة نفسها من صفة التركيز الأساسية فيها، الأساسية في الموضوع وفي الحادثة وطريقة سردها، أو في الموقف وطريقة تصويره، أي في لغتها. ويبلغ التركيز حد أنه لا تستخدم لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها فكل لفظة موحية، ولها دورها، تماماً كما هو الشأن في الشعر<sup>(١)</sup>. ومن هنا امتلك الشعراء العباسي ذو النزعة القصصية خصوصيته وتميزه في رسم شخصياته، كما في عناصره القصصية الأخرى. فيلاحظ في رسم شخصياته هذه، على اختلاف موضوعاته، وسواء في ذلك الخيالية منها وذات الأصل الحقيقي - المعينة المسماة منها، أو الموسومة بوصف، أو المضمرة عنها - أنه يتم (بجراحة وبفربات سريعة)<sup>(٢)</sup>.

وما من شك في أن هذه الشخصيات متباينة في وضوحها، ومختلفة في دقة ملامحها، المادية والمعنوية، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة الموقف المعالج، وإلى الزاوية التي ينظر الشاعر من خلالها إليه، فضلاً عن قدرة الشاعر الفنية ومدى انفعاله بما يقول.

لم يقتصر الشعراء العباسيون على الإنسان بوصفه يمثل عنصر الشخصية في أشعارهم ذات السروح القصصي، بل إنهم جعلوا من الحيوان والجماد والمعاني شخصيات ذات أدوار مؤثرة بل رئيسية في أعمالهم تلك، بما رسموه لها من أحداث وقعت لها أو قامت هي

(١) الأدب وفنونه ١٦٢.

(٢) فن كتابة الاقصومة ٢٩.

بها، وبما أصدره على لسانها من عبارات وأفكار (١). فتوسلوا بها للإعراب عن مشاعرهم هم، والتعبير عن أفكارهم هم. وإذا انتقل للحديث عن الحيوان، شخصية، قصصية، فإننا نجد وصف الشاعر إياه، شكلا وحركة وطباع، مما يدخل في رسم الشخصية القصصية، حتى إن لم يصف عليه أية معاني إنسانية، فإن حصل هذا فإنه تأكيد وتعزيز لما نذهب إليه.

لعل الناقة والحصان، سواء أكان كلام الشاعر عليهما أفرادا أم جمعا، أكثر الحيوانات بروزا في ما نحن بمصد الحديث عنه؛ لما شغله من حيز واسع ومكانة رفيعة في هذا الشعر الذي نعالج، وما ذلك إلا لما كان لهما من دور مهم جدا في حياة العربي، استقرارا وترحالا، سلما وحربا. . ولنبدأ بالناقة قارئين قول ابن المعتز في وصف ناقته: (٢)

ولربَّ مُهْلِكَةٍ يَحَارُّ بِهَا الْقَطَا  
مُسْجُورَةٍ بِالشَّمْسِ خُرْقٍ مُجْهِلٍ  
خَلْفَتُهَا بِشِمْلَةٍ تَطُؤُ الْوَجَى  
مُرْتَاعَةٍ الْحَرَكَاتِ جِلْسٍ عَيْطَلٍ  
تَرْنُو بِنَازِرَةٍ كَانَتْ جَاجَهَا  
وَقَبُّ أَنْفٍ بِشَاهِقٍ لَمْ يُحْلَلِ  
وَكَانَ مَسْقُطَهَا إِذَا مَا عَرَّسَتْ  
آثَارَ مَسْقُطٍ سَاجِدٍ مُتَبَتِّلٍ  
وَكَانَ آثَارُ النَّسْوَعِ بِدَقِّهَا  
مَسْرَى الْأَسَاوِدِ فِي هَيَامٍ أَهْيَلِ

(١) ينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم ٢٦٥، القصة في شعر امرئ القيس (مجلة) ٦١، ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٦٥-٢٦٦.

(٢) شعر ابن المعتز ق ١/١٦٢ - ١٦٤. وينظر: ديوان بشار بن برد ٣٢٨/١ - ٣٢٩، وشعر مروان بن أبي حفصة ٩٦ - ٩٧، وديوان أبي نواس ٤٢١ - ٤٢٥، وشرح ديوان صريع الغواني ٧٣ - ٧٦، والتبيان في شرح الديوان ١/٣٦-٤١، وديوان أبي فراس ١٠٥، وديوان مهيار الديلمي ١/٧٨ - ٧٩.

ويشدُّ خاديهما بحبلٍ كاملٍ  
كغسيبٍ نخلٍ خوصه لم ينجل  
وكأنَّها عدواً قسطةٌ صبحتُ  
زُرْقُ المياهِ وهما في المنزل  
ملأتُ دلاءً تستقبلُ بحملها  
قدَّامَ كلِّها كمغرى الحنظل  
وغدتُ كجلمودٍ القذا في يقلها  
وافٍ كمثلي الطيلسان المُمحل  
حملتها شقْلُ المومِ فقطعتُ  
أسبابهنَّ بنا تُخبُّ وتعتلي

إن ما أضفاه الشاعر على ناسقته هذه من صفات، وما شبهها به من مشبهات في رسمه صورتها الشكلية والمعنوية، منحها صورة الناقة القوية، المبور، المنتبهة، السريعة، الجميلة، التي كانت عند حسن ظن صاحبها فحملته بكل همته وهمومه إلى ما يريد، فشاركته بذلك بطولة ما يحدث عنه من واقعة رحلته هذه.

أما المتنبي فإنه يحدثنا عنه (١):

وقلنا لها: أين أرض العراق؟

ف قالت ونحن بتربان: ها

فيشخص منها محاوراً يسأله فيجيبه (٢)، مخبراً عن بلوغه إلى مقمده بمساعدتها.

(١) التبيان في شرح الديوان ٣٩/١. وينظر: الرحلة في شعر المتنبي ١٢٣ - ١٢١.

(٢) سنعتمد في تحديدنا لمصطلح التشخيص في هذا الحيز من الدراسة على ما ذهب إليه الدكتور عبد القادر الرباعي من أن التجسيد: هو تقديم المعنى في جسد شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية، وأن التشخيص: هو إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله، وأن التجسيم: هو ما يسعى عن طريقه الشاعر إلى إيصال المعنى المجرد إلى مرتبة الإنسان في قدرته وأقتراده. وكان الدكتور الرباعي قد ذهب إلى أن التشخيص والتجسيم جزآن انقسم إليهما التشخيص بمعناه العام وهو ارتفاع الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره. (=)

وإذا ما انتقلنا إلى الخيل، فلعل شعر المتنبي فيها من أوضح الأدلة على عناية الشاعر العباسي بها، وانشغاله ببيان دورها المهم في حياته بكل جوانبها. من ذلك قوله في جواده، إذ يذكر رحلة له (١):

وَعَيْنِي إِلَى أُذُنِي الْغُرِّ كَانَتْ  
مِنَ اللَّيْلِ بَاقٍ بَيْنَ عَيْنَيْهِ كَوْكَبٌ  
لَهُ فَضْلَةٌ عَنِ جَسْمٍ فِي إِهَابِهِ  
تَجِيءُ عَلَى صَدْرِ رَحِيبٍ وَتَذْهَبُ  
شَقَقْتُ بِهِ الظُّلُمَاءُ أُذُنِي عَنْانَهُ  
فَيُطْفِئُ وَأُرْخِشُ مِرَارًا فَيَلْعَبُ  
وَأَمْرَعُ أَيَّ الْوَحْشِ قَفِيئَهُ بِمِ  
وَأَنْزَلُ عَنْهُ مِثْلَهُ حِينَ أُرْكَبُ

فجواده هذا الذي كان رفيق سفره وواسطته فيه حتى غدا ذا دور مهم في واقعة الرحلة هذه، أسود تنفيء جبينه غرة كأنها الكوكب، عريض الصدر، واسع الجلد مما يقتضي سعة الخطو وسرعة العدو، فضلا عن انتباهه ونشاطه ومرحه وذكاؤه وقوته.

ومثلما شخص المتنبي من الناقبة محاورا يحس به ويجيبه، فعل مثل ذلك مع حصانه. قال في معرض إحدى مدائحه، بعد أن وصف شعب بوان، الذي كان يعد من جنان الدنيا الأربع آنذاك (٢):

(=) (ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام ١٦٧ - ١٧٢).  
والتشخيص والتجسيد والاستعارة المكنية، وهي الاستعارة التي حذف فيها المشبه به وذكرت لازمة من لوازمه. والمشبه به في موضوعنا هذا هو الإنسان إذ تضافى على المواد الحسية والأشياء المعنوية خصائص إنسانية من حواس وتمرفات وأفكار ومشاعر. وهذا هو الاختلاف بين هذا التشخيص (البلاغي)، والتشخيص characterization الذي يعني رسم الشخصية القومية، شكلا ومضمونا، في العمل القصصي.

(١) التبيان في شرح الديوان ١٧٩/١ - ١٨٠. وينظر: ديوان أبي نواس ١٢٣ - ١٢٥، وشرح ديوان صريع الغواني ٧٧ - ٧٩، وشعر ابن المعتز ق ١ ٧٢/١، وديوان أبي فراس ١٠٤، وديوان السري الرفاء ٢ ٢٥١ - ٢٥٢، وديوان الأبيوردي ١ ٦٢٣ - ٦٢٥.

(٢) التبيان في شرح الديوان ٢٥٥/٤ - ٢٥٦. وينظر: الرحلة في شعر المتنبي ١١٦ - ١٢٣.

يقول بشعْب بُؤَانٍ حصاني:

أمن هذا يُسَارُ إلى الطَّعَانِ

أبوكم آدم سَنَّ المعاصي

وعلمكم مفارقة الجنان

إنه ينقل مدار في خلده هو، فيجعله على لسان حصانه بوصف ذلك وسيلة فنية من جهة، وليبين عن شدة ارتباطه النفسي بحصانه - إذ كان رفيق دربه ووسيلة فيه - من جهة أخرى.

وقد تشغل شخصية الحيوان بطولة حدث ما، يعرض له الشاعر في إحدى قصائده. وإذا ما تماثلت صفات الحيوانات، وبخاصة الناقسة والحصان منها، لدى عامة الشعراء - وإن عبر كل منهم عنها ورسمها من خلال وجهة نظره الخاصة - فإن التركيز على حيوان واحد معين في حدث بعينه أو واقعة بذاتها، يجعل من الوصف أكثر عمقا؛ إذ يسهب في تقصي أدق الحركات و أصغر الأفعال ويسجلها فضلا عن محاولة استبطان ما يمكن أن يكون أو يتوقع من انفعالات قد يحس بها أو يعيشها هذا الحيوان بما يتناسب وطبيعة تلك الواقعة. ولعل أبرز مثال على ما نريد، وصف المتنبي للأسد الذي حاول الهجوم على ممدوحه (بدر بن عمار)، فتمكن منه الثاني. ونورد هنا ذلك الوصف كاملا لأهميته (١):

أُغْفِرُ اللَّيْثَ الْهَزْبِرَ بِسَوْطِهِ

لِمَنْ أَذْخَرْتُ الْمَسَارِمَ الْمَقُولَا

وَقَعْتُ عَلَى الْأُرْدَنِ مِنْهُ بَلِيْسَةً

نُفِدْتُ بِهَا هَامَ الرَّفَاقِ تُلُولَا

وَرَدُّ إِذَا وَرَدَ الْبُحَيْرَةُ شَارِبَا

وَرَدَ الْفِرَاتَ زَيْبَرُهُ وَالنَّيْلَا

(١) التبيان في شرح الديوان ٢٣٧/٣ - ٢٤٣. ويذكر أن البحري قد أورد قصة مثل هذه في إحدى مداخله (ينظر: ديوان البحري ١٩٦/١-٢٠١). ويأتي إيرادنا قصيدة المتنبي من دون البحري، لاعتدادنا إياها أجود منها وأفضل؛ إذ اعتنى المتنبي بوصفه هذا وتعمق فيه، في محاولة منه لتقصي تفاصيل حالة الأسد في أثناء ذلك الموقف. كما أن للشريف الرضي قصيدة في وصف أسد (ينظر: ديوان الشريف الرضي ٧١٠/٢ - ٧١٢).



مَتَخَفَّبٌ بِدَمٍ الْفَوَارِسِ لَا بَسْ  
 فِي غَيْلِمٍ مِنْ لِبْدَتَيْهِمْ غَيْلَا  
 مَا قَوَّبِلَتْ عَيْنَاهُ إِلَّا ظَنَّتَا  
 تَحْتَ الدُّجَا نَارُ الْغَرِيقِ حُلُولَا  
 فِي وَحْدَةِ الرَّهْبَانِ إِلَّا أَنَّهُ  
 لَا يَعْصِرُ التَّحْرِيمَ وَالتَّحْلِيلَا  
 يَطَأُ الْبَرَى مُتَرْفِقًا مِنْ تِيهِمْ  
 فَكَانَتْهُ أَمِنْ يَجْسُ عَلِيْسَلَا  
 وَيَرُدُّ عَفْرَتَهُ إِلَى يَأْفُوخِمْ  
 حَتَّى تَمِيرُ لِرَاسِهِ إِكْلِيلَا  
 وَتَظُنُّهُ مِمَّا يُزْمَجِرُ نَفْسُهُ  
 عَنْهَا لَشِدَّةٌ غَيْظِهِمْ مَشْفُولَا  
 قَصَرَتْ مَخَافَتُهُ الْخَطَى فَكَانَمَا  
 رُكِبَ الْكَمِيِّ جَوَادُهُ مَشْكُولَا  
 الْقَى فَرِيَسَتَهُ وَبَرَبْرُ دُونَهَا  
 وَقُرْبَتْ قُرْبًا خَالَهُ تَطْفِيلَا  
 فَتَشَابَهَ الْخُلُقَانِ فِي إِقْدَامِمْ  
 وَتَخَالَفَا فِي بَذَلِكِ الْمَأْكُولَا  
 أَسَدٌ يَرَى عُفْوَيْهِمْ فِيكَ كَلِيهِمَا  
 مَتْنَأْ أَزَلَّ وَسَاعِدًا مَفْتُولَا  
 فِي سَرَجِ ظَامِنَةِ الْغُصُومِ طَمِيرَةً  
 يَأْبَى تَقَرُّدَهَا لَهَا التَّمَثِيلَا  
 نِيَالَةَ الطَّلِبَاتِ لَوْلَا أَنَّهَا  
 تُعْطِي مَكَانَ لَجَامِهَا مَانِيْسَلَا  
 تَنْدَى سَوَائِفُهَا إِذَا اسْتَحْفَرَتْهَا  
 وَيُظَنُّ عَقْدَ عِنَانِهَا مَحْلُولَا  
 مَا زَالَ يَجْمَعُ نَفْسَهُ فِي زُورِهِ  
 حَتَّى حَسِبَتْ الْعَرَضُ مِنْهُ الطُّولَا

وَيَدُقُّ بِالسُّدُرِ الْحِجَارَ كَانَهُ

يَبْغِي إِلَى مَا فِي الْحُضِيِّفِ سَبِيلًا

وَكَانَهُ غُرَّتْهُ عَيْنٌ فَادْنَسَى

لَا يُبْمِرُ الْخُطْبُ الْجَلِيلُ جَلِيلًا

أَنْفُ الْكَرِيمِ مِنَ الدَّنِيئَةِ تَارِكٌ

فِي عَيْنِهِ الْعَدَدُ الْكَثِيرُ قَلِيلًا

وَالْعَارُ مَضَامٌ وَلَيْسَ بِخَائِفٍ

مَنْ حَتَفَهُ مِنْ خَافٍ مَمَّا قِيلَا

سَبَقُ الْبَقَاءِ كُهُ بَوْشِبَةٍ هَاجِمٍ

لَوْ لَمْ تُصَارِمَهُ لَجَازَكَ مِيلَا

خَذَلَتْهُ قُوَّتُهُ وَقَدْ كَافَحَتْهُ

فَاسْتَنْصَرَ التَّسْلِيمَ وَالتَّجْدِيلَا

قُبِضَتْ مَنِيَّتُهُ يَدَيْمٍ وَعُنُقُهُ

فَكَانَ مِمَّا صَادَفَتْهُ مَغْلُوسَا

سَمِعَ ابْنُ عَمَّتِهِ بِهِ وَبَحَالِهِ

فَنَجَا يُهْرَوُلُ أَمْسٍ مِنْكَ مَهُولَا

وَأَمْرٌ مِمَّا قَرَّ مِنْهُ فِرَارُهُ

وَكَقَتْلِهِمْ أَنْ لَا يَمُوتَ قَتِيلَا

تَلَفَ الَّذِي اتَّخَذَ الْجِرَاءَةَ خُلَّةً

وَعَظُ الَّذِي اتَّخَذَ الْفِرَارَ خَلِيلَا

إن شخوص هذه الواقعة التي يعرض لها المتنبي في قصيدته

هذه ، والتي اقتطعنا منها هذا الجزء ، أربعة . شخصيتان منها

رئيسستان ، والاخريان ثانويتان . أما الرئيسستان فهما شخصية هذا

الاسد الذي وصف الشاعر شكله وحركاته وطبائعه ، وشخصية الممدوح

الذي هاج هذا الاسد عن بقرة افترسها بعد أن شبع وثقل ، فوشب -

أي الاسد - إلى كفل فرسه - أي الممدوح - فأعجله عن استئلال

سيفه ، ففربه بالسوط ودار به الجيش .

أما الشخصيتان الثانويتان فهما الفرس الذي كان يمتطيه الممدوح، والذي عرض له الشاعر بالسوف في أبياته (في سرج .. إلى: تخذى سواها)، والأسد الثاني الذي جعله الشاعر ابن عمه ذاك الأول، والذي تذكر مسأحدث لابن خاله هذا فآثر الانسحاب من أمام الممدوح حين التقاه. وبهذا كان للحيوان أغلب الأدوار التي اضطلع بها عنصر الشخصية في تجسيد هذه الواقعة وتصويرها. ولقد أجاد المتنبي في وصف طبائع هذا الأسد، مقرونة بوصفه شكله وحركاته، ثم في تعليقه على بعض من هذه الحركات بما يمثل محاولة لاستبطان دواخل هذا الأسد في مثل هذا الموقف، وبخاصة في قوله (أنف الكريم ... والعار مضاض...)، فعلى الرغم من إحساس الأسد باحتمال أن يكون في هذا اللقاء حتفه، فإن أنفه من الدنيئة ومما يمكن أن يجر عليه التخاذل والهروب من عار، دفعه للثبات والمواجهة فكان حتفه فيها. ومثل هذا، قوله (وأمر مما فر ... وتلف الذي ..) حين جعل الشاعر الأسد الثاني يتذكر ما حل بالأول، فينسحب مؤثرا السلامة في الهزيمة على الموت في التحدي. إنه نوع ثان من التفكير، لعله يشبه مايعتدل في نفوس بني البشر منهما (١).

ومما نعهه تشخيما كذلك، وصف الخمرة والحديث عنها بإضفاء مميزات وصفات إنسانية عليها، بما يجعل منها أو يصورها بطلا لوقائع بعينها. من ذلك قول مسلم بن الوليد فيها (٢):

(١) لمزيد من الاطلاع على الوقائع أو الأحداث أو الأخبار التي اضطلعت ببطولتها شخصيات حيوانية، ينظر: وصف البحري للذئب (ديوان البحري ٧٤٥-٧٤٠/٢)، وقصة العنز التي ماثت بحقل محمد بن يسير فهجاها (الأغاني ٢٦-٢٠/١٤)، ووصف الصنوبري للبراغيث (ديوان الصنوبري ٤٣٥)، ووصف الشريف الرضي للذئب (ديوان الشريف الرضي ٥٠٣-٥٠٢/١). فضلا عن قصائد الطرد مما كان للحيوانات من خيل وطيور وكلاب وغزلان وغيرها أدوار مهمة فيها: (ينظر: ديوان ابن الرومي ١٤٨٠-١٤٧٣/٤، وديوان كشاجم ١٩٢-١٨٦، والتبسيان في شرح الديوان ٣٢٤-٣١١/٣، وديوان أبي فراس ٣٢٨-٣١٩)، وقصيدة الطفرائي التي اضطلع ببطولة قصتها ذئب وشعلب وأسد (ديوان الطفرائي ٣٥٦-٣٥٥).

(٢) شرح ديوان مريع الغواني ٤٧-٥٠. وينظر: الممدوح نفسه ٥٨-٥٦، وديوان أبي تمام ٢٦-٣٢.

وبنت مجوسي أبوها حليلها  
 إذا نُسبت لم تعدْ نُسبتُها "النَهْرَا"  
 تجيش فتُعدِي جَوْهَرُ الحَلِي خَدْرُها  
 وتغضي فتُعدِي نكهة العنبرِ الخَدْرَا  
 أخصُّ النَّدَامَى عندها وأحبُّهم  
 إليها الذي لا يعرفُ الظَّهْرُ والعَصْرَا  
 بعثتُ لها خطابها فأتوا بها  
 وسُقتُ لها عنهم إلى ربِّها المَهْرَا  
 وما زال خوفها منهم في جُودِها  
 يُقرِّبهم فتُرا ويُبْعِدُهم شُبْرَا  
 إلى أن تلاقوا بخاتم ربِّها  
 مُخَدَّرَةٌ قد عَتَّقَتْ جَجَاءَ عَشْرَا  
 إذا مَسَّها السَّاقِي أعارتْ بُنائِه  
 جلابيباً كالجادي من لونها صُفْرَا  
 أناخَ عليها أغبرُ اللّونِ أجوفُ  
 فصارت له قلباً وماراً لها مَدْرَا  
 قلوبُ النَّدَامَى في يديها رهينةُ  
 يصيدونها قَهْرًا وتَقْتُلُهُمْ مَكْرَا  
 أبَتْ أن ينالَ الدَّنَّ مَسَّ أديمِها  
 فحاك لها الإزبادُ من دونِها سِتْرَا  
 إذا ما تحسَّاه الحليمُ أخو النَّمَى  
 أسَرَ بها كِبْرًا وأبدى بها كِبْرَا

فهذه الخمرة الموصوفة، المرسومة صورتها، بنت لها أب، تجيش  
 وتغضي وتحب، تخطب ويساق إليها المهر، تجور، تخدر، تعير، تملك  
 القلوب بيديها، تمكر، لها أديم تأبى أن يمس، تقسو. بل إن  
 الشاعر ليفضي على الإزباد والدن أيضا صفات إنسانية، يقربهما  
 من أن يكونا شخصيتين ثانويتين في هذا الوصف تكميلاً لرسم  
 الشخصية الرئيسية التي هي الخمرة، وذلك حين يجعل من الأول

حائكا يحوك لها سترًا\* يحول دون من الثاني أديهما .

كما أننا نذهب إلى تجلي الخزعة القصصية في ما يذكر من وصف لطريقة - أو طرائق - إعداد الخمرة وتمييزها؛ إذ تورد مراحل هذه الطريقة - أو الطرائق - بتسلسل زمني متتابع لمجرياتهما وكأنها حدث يروى، فضلاً عن تصوير الخمرة نفسها وكأنها بطل هذا الحدث وشخصيته الرئيسية. هذا ما لم يشترك في ذلك ما يمكن أن يكون موجوداً من شخصيات آخر كالخمار والسقا والسندامى والمغنيين والقيان، فضلاً عن الراوي، وما يشخص أو يجسد أو يجسم من مواد حسية أو أمور معنوية. لتتوزع كلها - متفرقة أو متجمعة - بين شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية تسهم في صقل صورة الشخصية أو الشخصيات الرئيسية منها، فضلاً عن توضيح مجريات الحدث وتفاصيلها، وعلى وفق ما يرتئي الشاعر.

وإذ يعاني الشاعر آلام الهوى وتباريح الغرام، فإنه قد يسعى إلى البحث عن أوقعه فيه. وبسبب من ذاك يكون هذا الحوار بين العباس بن الأحنف وقلبه وعينه؛ إذ شخص منهما محاورين يعاتبهما لما أحلاه به من غنى إذ عشقا. قال (١):

إِذَا لَمْتُ عَيْنِي اللَّتَيْنِ أَضَرَّتَا

بِجَسْمِي فَيَكُم قَالَتَا لِي: لَمْ الْقَلْبَا

فَإِنْ لَمْتُ قَلْبِي قَالَ: عَيْنَاكَ هَاجَتَا

عَلَيْكَ الَّذِي تَلْقَى وَلِي تَجْعَلِ الدُّنْيَا

وَقَالَتْ لَهُ الْعَيْنَانِ: أَنْتَ عَشَقْتَهُمَا

فَقَالَ: نَعَمْ، أَوْرَثْتُمَانِي بِهَا عُجْبَا

فَقَالَتْ لَهُ الْعَيْنَانِ: فَأَكْفَفْ عَنِ النَّاسِ

مَنْ الْبَخْلُ مَا تَسْقِيكَ مِنْ رِيْقِهَا عُدْبَا

فَقَالَ فَوَادِي: عَنْكَ لَوْ تَرَكْتُ الْقَطَا

لَنَامَ، وَمَابَاتُ الْقَطَا يَحْرِقُ السُّهْبَا

(١) ديوان العباس بن الأحنف ٦٣. وينظر: شعر ابن المعتز ١  
٣٣١/٢-٣٣٢.

فكل من القلب والعينين يلقي باللائمة على الآخر، ليتضح  
أنهما اشتركا معا في إيقاع الشاعر (أو الراوي) في الحب.  
وهذا الشيب يحل ضيفا على العكوك (ت ٢١٣ هـ) (١):

القي عصاه وأرّخى من عمامته  
وقال: ضيف فقلت: الشيب؟ قال: أجل  
فقلت: أخطأت دار الحي، قال: ولم  
مفت لك الأربعون الوفر ثم نزل  
فما شجيت بشيء ما شجيت به  
كأنما اعتَم منه مفرقي بجبل

رسم الشاعر للشيب، بحكم ما يعنيه من وهن وكبر، صورة الشيخ  
يحمل عصا ويلبس عمامة. ثم إنه يصر على النزول، واثقا من  
أنه لم يخطئ، على الرغم من محاولة الشاعر (أو الراوي) الإيحاء  
له بذلك؛ إذ وطؤه عليه ثقیل، فيغدو الشيب والشاعر (أو  
الراوي) شخصيتي هذا الحدث الرئيسيتين والوحيدتين.

أما أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) فإنه يفسع قصيدة على  
لسان الدرع يخاطب بها السيف، وهي قصيدته التي مطلعها (٢):

ألم يبلّغك فتكى بالمواضي  
وسخري بالأسنة والزجاج؟

(١) شعر علي بن جبلة المعروف بالعكوك ١٦٨.

(٢) ينظر: شرح ديوان سقط الزند ١٩٩-٢٠٠.

إن الأمثلة على هذا التشخيص في الشعر العباسي كثيرة. من  
ذلك - فضلا عما مر - ينظر: ما أخبرنا به بشار بن برد من  
تشاقل ليله ونوم صبحه (ديوان بشار بن برد ١٠٧/٢)،  
ومخاطبة البحثري لمنزل الأحباب ولمغاني الأحباب (ديوان  
البحثري ٢٥٤٣، ٢٠٥٧/٤ على التوالي)، والمحاورة التي  
وضعها أبو نواس بين الجود والجمال في معرض إحدى مدائحه  
(ديوان أبي نواس ٥٠٣)، والمحاورة التي وضعها المنوبري  
بين الورد والنرجس في أي منهما أجمل (ديوان المنوبري  
٤٩٨)، وما قالته الأقدام للمتنبّي مغفلة السيف على نفسها  
(التبّيّان في شرح الديوان ١٥٩/٤)، وما أضفاه أبو قراس  
الحمداني على الهوى من يد، وعلى الدمع من كبر (ديوان  
أبي قراس ١٥٧. وينظر: أبو قراس الحمداني الموقوف  
والتشكيل الجمالي ٤٣٤-٤٤٣).

إن اعتدادنا تشاقل الليل ونوم المباح، فضلا عن المحاورة  
بين الجود والجمال تشخيما، يأتي من فهمنا أن الشاعرين  
أرادا دلالات هذه الأشياء المادية لا المعنوية. أما إذا فهمت

وقال ابن المعتز (١):

أَرَدْتُ الشُّرْبُ فِي الْقَمْرِ  
وَقَطَعُ اللَّيْلَ بِالسُّهْرِ  
وَقَدْ جُمَعْتُ مَا يَلْمِي  
فَلَمْ أَتْرُكْ وَلَسْمَ أَذْرُ  
فَدَبَّ الْغَيْمُ مُعْتَمِدًا  
فَأَخْفَاهُ عَنِ النَّظَرِ  
فَبِتُّ أَفُورٌ مِنْ غَضَبٍ  
عَلَى الْإِحْدَاثِ وَالْغَيْرِ  
وَجَاءَ إِلَيَّ شَيْطَانِي  
يُحَرِّشُنِي عَلَى الْقَدْرِ  
وَحَاوَلَ كَفْرَةً مِنِّي  
وَجَرَّأَنِي عَلَى سَقَرِ  
فَقَامَ الْعَقْلُ يُطْفِئُ عَنْ  
فَوَادِي جُمُورَةِ الضُّجْرِ  
وَوَلَّى آيسَاءَ مِنِّي  
وَفُزْتُ عَلَيْهِ بِالظُّفْرِ

(=) بدلالاتها المعنوية فإن ذلك يعد تجسيما - بحسب ماذهب إليه -، والقول نفسه يمدق في أبيات المتنبي في الحمى التي أصابته إبان إقامته في مصر، فقد يعد ما صورها عليه تشخيما أو تجسيما (ينظر: التبيان في شرح الديوان ١٤٦/٤ - ١٤٧). كما أن تجسيم المعاني الإنسانية من مشاعر وأفكار، بما يقربها من عنصر الشخصية في العمل القصصي بشكل أو بآخر، لمما حفل به الشعر العباسي أيضا. ينظر على سبيل المثال: مخاطبة أبي نواس للنفس (ديوان أبي نواس ٨٣٩)، ومخاطبة دعبل الخزاعي للندى (شعر دعبل بن علي الخزاعي ٥٦)، ومخاطبة أبي تمام ليوم الفراق (ديوان أبي تمام ٦٦/٣) - إذا أردنا دلالة المعنوية أما إن أردنا دلالة المادية فإنه يغدو تشخيما -، ومخاطبة كشاجم للموت (ديوان كشاجم ٤٨٩)، ومخاطبة أبي بكر الخالدي للنفس (ديوان الخالديين ٣١)، ومخاطبة الأبيوردي للدهر (ديوان الأبيوردي ٩١/٢). وربما كان من ذلك أيضا ما نظم فيه عدد من الشعراء من زيارة طيف الحبيب وما يكون في مثل هذه الزيارات من كلام أو فعل، وبخاصة ما قاله فيها أبو تمام والبحثري والشريف الرضي والشريف المرتضى، فضلا عن سواهم (ينظر: طيف الخيال مواضع كثيرة متفرقة، وأشعار الخليل الحسين بن الضحاك "ت ٢٥٠ هـ" ٩٤-٩٥).

(١) شعر ابن المعتز ق ١٠٦/٢ - ١٠٧.

وَوَكَّلُ بِي تِلَامِذَةً  
فَأَسْقُونِي إِلَى السَّحَرِ  
وَأَبْدُوا لِي مَلِيحُ الْوَجْهِ  
مِنْ مَنْقُوشٍ مِنَ الْمَسُورِ  
يُمَرَّرُ فِي الْهَوَى وَزُرِّي  
وَحُلَّ مَخَانِقُ الْمُرَرِ  
فَمَا يَأْبَى عَلَى طَلَبِ  
وَلَا يَعْصِي مِنَ الْحَضَرِ  
وَأَغْوُونِي فَكَانَ إِلَيَّ  
مَ مَا قَدْ كَانَ فِي سَكْرِي  
فَلَمَّا أَمْبَحُوا طَارُوا  
إِلَى إِبْلِيسَ بِالْخَبَرِ

يخبر الشاعر (أو الراوي) في هذه القصيدة عن واقعة حدثت له . شخوصها : هو ، والغيم ، والشيطان ، وتلامذة الشيطان ، والعقل ، ومن سماه (مليح الوجه) . إنها جلسة شرب ولهو ، أعد لها كل ما يوفر له التمتع بها . لكن أول ما عكر عليه ذلك هو الغيم بتعمده إخفاء القمر الذي أراد أن يسهر في ضوئه عنه ، وإعطاء الغيم هذه الصفة الإنسانية وهي الإرادة على فعل شيء وتحقيقه هو ما سميناه تشخيصاً ، وهو ما أعطى الغيم هذه القدرة على التدخل في مجريات الحدث ، وغدوه شخصية - ولو ثانوية - من شخصياته .

ومثل ذلك ما كان للشيطان ، مع الفرق في أن الشيطان هنا شخصية رئيسية ، حاولت إخراج الشاعر (أو الراوي) عن الصواب ، لكن عقل الشاعر حاول التصدي له والوقوف بالمرصاد له . وإذا أحس - أي الشيطان - بالهزيمة ولي ، غير أنه أرسل تلامذة له ليؤثروا في نفس الشاعر ، ويقوموا بما فشل هو في تحقيقه بصورة مباشرة . وينجح هؤلاء التلامذة الذين لم تتضح ملامحهم لنا ، ولعلمهم ليسوا إلا رفاقه في جلساته هذه ، في ما أوكل إليهم من مهمة إغواء الشاعر ، بما عرضوه عليه من (مليح الوجه) واستجابته لهم .



فيطيروا بخبر نجاحهم هذا إلى سيدهم إبليس. وهكذا تحكم إبليس في إدارة دفة وقائع الحدث. ومن هنا كانت شخصيته رئيسة شاركت شخصية الراوي في بطولته .

أما العقل فقد نجح في المواجهة المباشرة ضد إبليس، لكنه فشل في المواجهة غير المباشرة؛ إذ لم يستطع الصمود .  
وأما التلامذة فإنهم أناس حقيقيون ياتمرون بأمر الشيطان، فغطت ملامحه عليهم، فلم تكن شخصياتهم بل شخصيتهم؛ إذ كانت مهمتهم واحدة ودورهم نفسه، إلثانوية، خدمت إرادة الشخصية الرئيسة . ليعتبر من بينهم (مليح الوجه) هذا الذي كان وسيلتهم في ما أرادوا .

وعلى الرغم من إيجاز الشاعر (أو الراوي) وتركيزه، فإننا نلمح تغيرا (نموا) في بعض من شخصيات هذا الحدث؛ إذ تغير موقف العقل من النجاح إلى الفشل، وعلى العكس منه كان موقف إبليس. أما الشاعر (أو الراوي) فإن موقفه الذي تحكم فيه العقل من جهة، وإبليس وتلامذته من جهة مضادة، فقد تغير نحو الرضوخ لإرادة إبليس. وقد اعتدنا هذا الرضوخ فشلا لأن العقل هو قائد صاحبه - أي صاحب هذا العقل - وعلى هذا فإن نجاح العقل يعني نجاح صاحبه، وفشله يعني فشله . وإن كانت بداية القميدة أو استهلال الحدث، بما أشارت إليه من استعداد الشاعر (أو الراوي) وتهينته مستلزمات جلسة لاهية عابثة، قد أومات إلى ما يمكن أن تنتهي إليه .

وأخيرا\* فإن استعارة الشاعر لما أحس به من هجر، جمرة أطفأها العقل، لما يدخل في إطار ما اصطالحنا عليه بالتجسيد .  
وهكذا نرى أن تموير الشخصية في الشعر العباسي قد استحوذ على اهتمام الشعراء؛ فلقد توقفوا عند شخصياتهم البشرية وغير البشرية، وحاولوا أن يرسموا لها الأبعاد التي تستطيع من خلالها أداء فعلها المحدد لها، وبخاصة إذا ما كانت ضمن إطار عمل

قصصي. ومهما كانت طبيعة النزعة القصصية داخل القصيدة من حيث توفر عناصر القصة كلها أو بعض منها، أو الحجم الذي شغلته أو قدرة الشاعر الفنية في توظيفها والإفادة منها، فإن موضوع الشخصية كان من أبرز العناصر التي حظيت برعاية الشعراء العباسيين وعنايتهم، على تباين توجهاتهم واختلاف مشاربهم.

# الفصل الثالث

النزاع . والمكان

### - الفصل الثالث -

#### الزمان والمكان

إن كل حدث يقع، لابد أن يقع في مكان معين وزمان بذاته، فهما وعاء الأحداث، وركيزتان مهمتان من ركائز تأصيل الحدث، حيث يبدو من خلالهما مقنعا ممكن الحدوث. لذلك يتحتم أن يرتبط - أي الحدث - بظروف وعادات وتقاليد ومبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقع فيهما. والارتباط بكل ذلك ضروري لبعث الحيوية والتأثير في العمل القصصي لأنه يمثل البطانة النفسية للعمل. وتزداد أهمية هذا العنصر - أي الزمان والمكان "setting" - حين يساعد على فهم الجو النفسي أو الوضع النفسي للعمل القصصي أو الشخصية. ومن ثمة كان هذا التواشج والتكامل بين الزمان والمكان، والحدث، والشخصيات (١).

إن أساليب القصص تتباين في التعامل مع الزمان والمكان؛ إذ قد يحدد الروائي بشكل مباشر بقعة مكانية معينة تستظل بسقف زمني معقول، ويتحرك البطل في هذه الحالة في إطار هذه البقعة المكانية، وفي ظل السقف الزمني المحدد، ولكن الروائي قد يطلق الحدث من إसार الزمان والمكان إشارة إلى إمكانية حمل الحدث في أي زمان ومكان، فهو حدث يتسم بالشمول والسعة والطابع الإنساني. ويتفنن الروائي الفنان في تأصيل إحساسنا بالزمان والمكان حيث نشم رائحة المكان ونلمس تفاصيل

---

(١) ينظر: الأدب وفنونه ١٥٥، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤١، والرواية والمكان ١٥-١٦، وصورة البطل في الرواية العراقية ٢٧٣، وملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٥، والنقد التطبيقي التحليلي ٨٢، وفن كتابة الرواية ٣٦، والبهاء الفني لرواية الحرب في العراق ١٢٧-١٢٨، والبهاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٤، والسردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ٢٥١. ويقول أدوين موير في معرض حديثه عن الزمان والمكان بين رواية الشخصية والرواية الدرامية (إن العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في "الزمان"، وإن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في "المكان"، ففي الأولى، باختصار، يقدم لنا الكاتب تحديدا عابرا للمكان ويبني حدثه في نطاق "الزمان"، وفي الثانية يفترض الزمان فيكون الحدث إطارا زمنيا ثابتا، يوزع دائما ويعدل مرة بعد أخرى في نطاق "المكان") بناء الرواية ٦٢. وينظر: الممدر نفسه ٨٦-٦١.

البيئة المكانية ونكاد نحس بالثواني والدقائق والساعات ووقعها على البطل والشخصيات داخل الراوية» (١).

ويرتبط الزمان والمكان في بعض من الأعمال القصصية (بمعنى وشكل ووحدة العمل نفسه، في حين انهما ثانويان في أعمال أخرى. وهذا يعني أن وظيفة الزمان والمكان تختلف باختلاف الأعمال الأدبية في الحجم والسعة والإحاطة والشمول... وباختصار فإن القاص يحاول أن يضع القارئ في سياق العمل ونقله عاطفياً إلى تلك الحقبة التاريخية التي يصورها ليقتنعه بمقولية ومنطقية الحدث» (٢).

وفي حين أطلق بعض من الباحثين على الزمان والمكان في العمل القصصي أو الروائي اصطلاح الفضاء (الروائي) (٣)، اصطلح عليهما آخرون بالبيئة (٤). وبعضهم بالعنصر الاجتماعي والمادي (٥).

- (١) صورة البطل في الرواية العراقية ٢٧٣.
- (٢) النقد التطبيقي التحليلي ٨٢. ووضع الدكتور عدنان خالد ثلاث وظائف أساسية للزمان والمكان في العمل القصصي هي/ ١ الزمان والمكان كحبكة [كذا] النتاج القصصي/ ٢ الزمان والمكان كجو [كذا] النتاج القصصي/ ٣ الزمان والمكان عدوين للشخص، (ينظر: المصدر نفسه ٨٢-٨٤).
- (٣) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ٨ - ٢٠. وقد دأبت دراسات كثيرة على دراسة الزمان والمكان في الأدب، وبخاصة في الأعمال القصصية والروائية منه، سواء أكانت دراسات ذات طابع خاص أم عام - وهو ما يعيننا في هذا البحث - ففلا عن دراستهما فلسفياً. نذكر منها تمثيلاً لاحصراً: أركان القصة، وبناء الرواية (موير)، والزمن في الأدب (ميرهوف)، وجماليات المكان، والرواية والمكان، والحبكة، وبناء الرواية (سيزا)، وإشكالية المكان في النص الأدبي، والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا.
- (٤) ينظر: فن القصة ١٠٨-١١٢، والنقد الأدبي الحديث ٥٥٩-٥٦١، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ٨٠-٩٠. ويغهم من بعض من الدراسات أن المقصود بالبيئة هو المكان فقط. (ينظر في ذلك: نظرية الأدب ٢٨٨، وفن كتابة الرواية ٣٨-٣٤). ويقول الدكتور محمد يوسف نجم "والكاتب يستعين في رسم بيئة قصته، بالوسائل نفسها التي يستعين بها في سرد الحوادث أو رسم الشخصيات. وهو يلتقطها كما يلتقط هذه، بالملاحظة والمشاهدة، أو من قراءاته الخاصة، أو ينسجها بخياله نسجاً، مسلطاً عليه قوة الاختراع والإبداع، معتمداً على ما يلتقطه أثناء تجاربه في الحياة. وليس الأمر كذلك في القصص التاريخية، فإن الكاتب هنا يبحث عن بيئته في كتب التاريخ... وهو بطبيعة الحال لا يتقيد بها تقيداً تاماً، إنما يستعين بها على تصور الفترة، ويترك لخياله اللمسات الفنية الأخيرة التي تهمر هذه المادة وتمزجها مزجاً تاماً، وتحيلها إلى مهاد ملائم تتحرك عليه الحوادث، وتسعى فيه الشخصيات" ينظر: فن القصة ١٠٨ - ١٠٩.
- (٥) ينظر: النقد الأدبي ١٤٣-١٤٥. والعنصر الاجتماعي هو الزمان، والمادي هو المكان.

وإذا ما كانت الرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء<sup>(١)</sup>، فإن القصة القصيرة تختلف عنها في توظيفهما - أي الزمان والمكان - والتعامل معهما، من حيث طبيعتها الفنية هي، لابعنى ضالة دورهما فيها أو صفر حجمهما؛ فهما دعائم أساسيتان فيهما كما في الرواية، لكن الاختلاف في التقنية والاسلوب الخاصين بكل من الرواية والقصة القصيرة، «القصة القصيرة من الممكن أن تجتاز بالقارى، فترة زمنية طويلة كما تصنع الرواية، ولكن يحدث الفرق هنا في طريقة العرض. فالتفصيلات والجزئيات التي تملأ كل يوم وكل ساعة في تلك الفترة الزمنية لاجابة لكاتب القصة القصيرة بها، بل إنه يجتاز كل شيء لينتقل مباشرة من لمسة من لمساته للموضوع إلى أخرى، مجتازاً بذلك من الزمن فترة قد تطول وقد تقصر. فطريقة العلاج ترتبط ارتباطاً حياً بالموضوع، وهذا - من جهة أخرى - فرق جوهري بين القصة القصيرة والطويلة. فلينتقل كاتب القصة القصيرة في الزمن كيف شاء، وليجتز الشهور والسنين، ولكن الذي يجعل عمله قصة قصيرة - رغم ذلك - هو الوحدة الزمنية التي تتمثل في القصة. فلا بد في القصة القصيرة من هذه الوحدة الزمنية التي تربط بين لمساته المتباعدة في الزمان. وهذا طبيعي إذا عرفنا أن القصة القصيرة في عمومها لا تتجاوز الفكرة الواحدة، فحسب كاتب القصة القصيرة الناجحة أن يصور هذه الفكرة أو تلك في قصته، لأمجموعة من الأفكار مهما يكن بينها من ارتباط كما هو الشأن في القصة الطويلة<sup>(٢)</sup>».

أما المكان، ففي القصة القصيرة «لا يتضح إلا المكان المكشوف، بحكم أن فنية هذا النوع من الكتابة القصصية تتطلب الإيحاء والتركيز والشدة إلى المفاصل المهمة من العلاقة بين فنية القصة وتاريخية المكان. إلا أن المكان كعنصر [كذا] من عناصر البناء

(١) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ (سيزا) ٩٩.

(٢) Hudson, An Introduction to the Study of Lit; p.435 نقلًا من: الأدب وفنونه ١٦١.

الغني، لا يستغنى عنه بحكم هذه الكشافة، بل يصبح الأرضية التي يشيد عليها القاص بناءه. ذلك أن المكان هنا يميل إلى أن يحوي بعض هوية البطل، وبعض سمات الأسلوب (١).

إننا إذ نسوق ماقيل في الفرق بين طبيعة التعامل مع الزمان والمكان فنيا بين الرواية والقصة القصيرة، فذلك يعود إلى ما نذهب إليه من اقتراب أغلب نماذج الشعر العباسي ذي النزعة القصصية المتمثلة بهذا العنصر من طبيعة القصة القصيرة أكثر من الرواية من حيث تعبيرها عن إحساسها بالزمان والمكان وتعاملها معهما، لذا شئنا الإشارة إلى خصوصية القصة القصيرة هذه في التعامل معهما.

ننتقل في الآتي من هذا الفصل إلى تلمس ملامح الزمان والمكان، واستجلاء أبعادهما المادية والمعنوية، بوصفهما الإطار أو المجال الذي تحققت في خلاله وقائع الحدث (أو الأحداث) ومجرياته، وتحركت في أشباه الشخصيات، وذلك طبعاً في الشعر العباسي ذي النفس القصصي. فضلاً عما نجده في هذا الشعر العباسي نفسه من إحساس خاص بالزمان والمكان مما يدخل في ما نعدّه نحن نزوعاً نحو الأسلوب القصصي، حتى لو لم يكن داخل في نطاق قصة شعرية متكاملة بعينها.

ونبدأ بالنموس التي تعاملت مع الزمان بوصفه وقتاً، جرى فيه الحدث أو وقائعه. هذا بشار بن برد يقول (٢):

أُسْقِمْتُ لَيْلَةَ الثَّلَاثِ قَلْبِي

وَتَمَدَّتْ فِي السَّبْتِ لِي لَشَقَائِي

وَعْدَاةُ الْخَمِيسِ قَدْ مَوْتَتْنِي

ثُمَّ رَاحَتْ فِي الْحَلَقِ الْخَفَرَاءُ

(١) إشكالية المكان في النص الأدبي ١٥١.

(٢) ديوان بشار بن برد ١٠٨/١. وينظر: المصدر نفسه ٢٦٦/١ و ٧٣/٢.

إذ أخبر عن وقت كل حدث أو فعل جرى له من هذه المرأة ، فقد  
أسقمت قلبه ليلة الثلاثاء ، وتصدت له في السبت مما أشقاه ،  
وموته غداة الخميس . . ثم راحت . وإن لم نعرف أي ثلاثاء أو سبت  
أو خميس تحديداً .

وهذا أبو نواس يذكر أنه رأى ممدوحه - الذي هو كالشمس  
طلعة وبهاء - ليلة الجمعة ، يقول : (١)

أنا أبصرتُ صَاحَ الشَّمْسِ      من لَيْلَةِ الْجُمُعَةِ  
فماجُ النَّاسِ فِي النَّاسِ      وظنُّوا أَنَّهَا الرَّجْعَةُ

وإذا ما حكى الشاعر عن حادثة مهمة ، سياسية أو عسكرية ، عاشها ،  
أو خبر من هذا القبيل سمع به أو وقع له هو ، فقد يعتمد إلى  
تحديد موعد هذه الحادثة أو الخبر بما حمل فيها . من ذلك قصيدة  
أبي فراس الحمداني ، التي مطلعها : (٢)

وما أنسَ لأَنْسَ يَوْمَ الْمَغَارِ ،      مُحَجَّبةً لَقَطَّتْهَا الْحُجُبُ

إذ يذكر واقعة حملت لسيف الدولة الحمداني ، كان هو  
حاضرها ، ووقتها يوم المغار أي يوم الغارة هذه التي حملت فيها  
الواقعة ، وهو عند المؤرخين لاشك معروف .

وقد يكون تحديد الوقت أو الحيز الزماني للحدث من حيث  
موقعه من اليوم الواحد ، من غير أن يذكر الشاعر أي يوم كان  
ذاك . فهذا أبو نواس يخبر عن نزوله هو (أو الراوي) وصحبه بيت  
خمار ظهراً من دون تحديد اليوم : (٣)

وفتيان صدق قد صرفت مطيهم

إلى بيت خمار نزلنا به ظهراً

(١) ديوان أبي نواس ٧٨٢ . وينظر : ديوان البحتري ١١٤٢/٢ .  
(٢) ينظر : ديوان أبي فراس ٢٠-٢١ . والواقعة هي أن سيف الدولة  
خرج في طلب بني كلاب ومن أنضاف إليها فلحق حلة من بني  
نمير رئيسها مماغث فاحتوى عليها ، فخرجت إليه ابنة مماغث  
مسفرة حافية كالشمس الطالعة وأبو فراس يسايره ، فصطح لها  
عن الحلة وأمر برد ما أخذ .  
(٣) ديوان أبي نواس ١٤٧ .



ثم ليخبر بعد أن زيارتهم هذه التي كان مقررا لها أن تدوم أياما ثلاثة، امتدت إلى شهر؛ لما أصابوه فيها من متعة وهو اغراهم بالمكوث مدة أطول.

كما أن زيارات الشعراء لحبيباتهم أو لقاءاتهم بهم، غالباً ما تتم ليلاً طلباً للامان الذي يوفره سواد الليل والذي بتحقيقه يتحقق هذا النوع من الحدث، وقد تمتد حتى الصباح (١). ومثلها مجالس الشرب والعبث (٢)، وإن كانت بدرجة أقل؛ فقد يكون الشرب والعبث نهاراً أيضاً (٣)، ولعل في القيام بالشرب واللهو نهاراً لاليلاً فحسب ما يشير إلى مدى إدمان الراوي وصحبه أو نداماه على الخمر، فضلاً عن تحليلهم من المبادئ والقيم الإسلامية الأصلية.

ومن الجدير بالإشارة، أن عنمر الزمان - الذي يحتوي الحدث أو مجرياته - قد يتلمس بطريقة استدلالية، بوساطة قرائن أخرى (٤). من ذلك ما أشار إليه أبو نواس من أن ذهابه هو (أو راويه) إلى أحد الخمارين كان ليلاً، ولكنه لم يقل ذلك صراحة وإنما دل عليه بقوله (٥) :

دُعوتُ وقد تَخَوَّنْتُ نَعاسُ

فَوَسَدَهُ بِرَاحَتِهِمِ السَّامِلِ

فقامُ لدعوتي فزعاً مروعاً

واسرعَ نحو إشعالِ الدُّبَالِ

فلما بَيَّنَّتْنِي النَّارُ حَيًّا

تحيةً وامِقٍ لَطِيفِ السَّوَالِ

- 
- (١) ينظر: ديوان بشار بن برد ٢٢٤/٣، وديوان علي بن الجهم ٥٠، وأخبار الشعراء المحدثين ٧١-٧٠، وديوان أبي فراس ٩٦، وديوان الشريف الرضي ٧٢٢/٢، وديوان الأبيوردي ١٥٥/١.
- (٢) ينظر: ديوان أبي نواس ٦٩٤-٦٩٦، وشرح ديوان صريح الفواني ١٢٣ و ١٤٤. وشعر ابن المعتز ق ١٠٦/٢-١٠٧، وديوان المنوبري ٣٢٤، وديوان الخالديين ٧٥-٧٦.
- (٣) ينظر: ديوان أبي نواس ٧٩-٨١ و ١٤٧، وديوان كشاجم ١٢٤-١٢٥.
- (٤) ينظر: ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٦، ولامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٥٦.
- (٥) ديوان أبي نواس ١٨٤-١٨٥.

فتخوين النعاس لهذا الخمار حتى إنه توسد راحته ، ثم قيامه بإشعال الذبال حين سمع صوت الشاعر (أو الراوي) يناديه ، فضلا عن عدم تبيينه إياه إلا بمساعدة ضوء النار ، لدليل على أن تلك الزيارة وقعت ليلا . وإذا كان تخوين النعاس فضلا عن إشعال الذبال قد يتمان نهارا ، فإن الاستعانة بضوء النار لتبيين ملامح الأشخاص والتعرف إليهم لا يكون إلا عند انعدام الضياء وهو ما يحدث ليلا . ثم ليدل ذلك من بعد على شدة شغف هذا الشاعر (أو الراوي) بالخمر وإدمانه إيها ، حتى قصد الخمار في مثل هذا الوقت المتأخر ، ودليل تساخره ، بعد إثباتنا كونه ليلا ، أن الخمار كان قد تخونه النعاس وهو المعتاد على السهر بحكم طبيعة عمله هذا ، ثم مآشر به من فزع وارتياح حين دعاه الشاعر إليه .

ومثل ذلك قصة خبر زيارة ابن الرومي لفتاته ، إذ أعلم بوقت قيامه بها في قوله (١) :

فَتَجَسَّمْتُ نَحْوَهَا الْهَوْلُ ، وَالْحَرُّ

رَأْسٌ قَدْ هَوَّمُوا عَلَى الْأَبْوَابِ

وَهِيَ فِي نَسْوَةٍ حَوَّاسٍ لَمْ يَكُنْ

حُلْنٌ جَفْنَاً بَرْقُودَةً لَأَرْتَقَابِي

فقد اختار لزيارتها وقتا كان الحراس فيه قد أصابهم النعاس فهوموا على الأبواب ، ورفيقاتها لم تذوق جفونهن طعم الكرى ارتقابا له . وهل يكون مثل هذا الوقت إلا آخر الليل؟ ويتضح لنا أن مثل هذا الإنباء عن وقت الحدث أو مجرياته والإيحاء إليه ، لم يكن في مثل هذين المثالين لتعيين اليوم وموقعه بين الأيام ، وإنما لتعيين الجزء أو الحيز من اليوم الواحد ، وإن كان ذلك اليوم غير معلوم تحديدا .

ومن أشكال تحديد الوقت في هذا النوع ذي الروح القصصية من الشعر العباسي ، ما يشير إليه الشاعر من مدة زمنية قد تمر

في أثناء الحدث، أو تتخلل مجرياته . فمسلم بن الوليد إذ يشير إلى رحلته إلى ممدوحه بوساطة السفينة ، فإنه يذكر أن رحلته على متنها استغرقت عشرة أيام ، وذلك في قوله معينا أمد هذه الرحلة (١) :

يَمَمُّنَا بِهَا لَيْلُ التَّامِّ لِأَرْبَعِ

فَجَاءَتْ لَسْتُ قَدْ بَقِيْنُ مِنَ الشَّهْرِ

أي قعدناها ليل التمام لأربع عشرة ليلة صفت من الشهر فجاءت، أي بلغت الممدوح لست ليالٍ بقين من الشهر .

أما ابن الرومي فيقول إنه (أو راويـه) انتظر ساعة حتى نادى على محبوبته ، التي تجشم إليها مخاطر الزيارة (٢) :

فَتَوَقَّفْتُ سَاعَةً ثُمَّ نَادَيْتُ

تُ: سَلامٌ مَنِّي عَلَى الْأَحْبَابِ

ولاشك أن هذا التوقف أو الانتظار هذه المدة من الزمن كان للتأكد من سلامة الظروف ومناسبتها للالتقاء .

وأما المتنبي فيشير إلى أن مدة افتراقه عن من يود كانت حولا . قال (٣) :

بَابِي مِنْ وَدِدَتِهِ فَأَفْتَرَقْنَا

وَقَضَى اللَّهُ بَعْدَ ذَلِكَ أَجْتِمَاعَا

فَأَفْتَرَقْنَا حَوْلًا فَلَمَّا اتَّقَيْنَا

كَانَ تَسْلِيمُهُ عَلَيَّ وَدَاعَا

وليس من ريب في أن الفراق كل هذه المدة من الوقت كان قمينا بزيادة الشوق في نفس الشاعر (أو الراوي) وإذكاء لهيبه للقاء من ود ، بقطع النظر عما كان بعد ذلك من برود هذا المودود وغدره . فإذا ما أراد أبو نواس الإعلان عن حدة نظره ، فإنه يشبهه بنظر عقاب، من خبرها أنها طوت القوت عن ولدها ليلتين . قال (٤) :

(١) شرح ديوان صريع الغواني ١١٠ . وينظر: ديوان بشار بن برد ١٩٦/١ .

(٢) ديوان ابن الرومي ٣٣٠/١ .

(٣) التبيان في شرح الديوان ٢٧٩/٢ .

(٤) ديوان أبي نواس ٤١٨ .

طَوْتُ لَيْلَتَيْنِ الْقَوْتُ عَنْ ذِي ضَرُورَةٍ

أَزَيْغَبَا لَمْ يَنْبَسْتُ عَلَيْهِ شَكِيرٌ

وإذ كان أغلب الشعراء العباسيين - إن لم يكن كلهم - عشاق رحلة وتنقل، فقد أعلنوا عن أوقات قيامهم بوقائع ترحلهم من حيث بدؤها وانتهائها ومدة دوامها، كل بحسب ما يرمى إليه من وراء ذلك، فهذا المتنبي يقول (١):

وَقَطَعْتُ فِي الدُّنْيَا الْفَلَاحَ وَرَكَائِبِي

فِيهَا وَوَقَّتَنِي الشُّحَى وَالْمَوْهِنَا

فهو قد يرحل في النهار، وقد يرحل ليلاً، وإذا ما حتمت عليه الظروف وقويت عنده البواعث، فإنه يندفع إلى السير وأصلاً الليل بالنهار. قال (٢):

وَيَوْمٍ وَمَلَنَاهُ بَلِيلٍ كَأَنَّمَا

عَلَى أَفْقٍ مِنْ بَرْقٍ حُلُّ حُمُرٍ

وَلَيْلٍ وَمَلَنَاهُ بِيَوْمٍ كَأَنَّمَا

عَلَى مَتْنٍ مِنْ دُجْنٍ حُلُّ خُمُرٍ

وهذا السري الرفاء، يقول (٣):

وإِلَى الْأَمِيرِ سَرِيَتْ مُرْتَدِيَا

بِعَزِيمَةٍ تَدْعُ الدُّجَا فَجْرًا

فهو قد اتخذ من الليل وقتاً يرحل في أشغاله إلى أميره هذا، تحف به عزيمة قوية تجعل هذا الليل في عينيه وقلبه كأنه الفجر ضياء وأمنًا.

ومثلما حدد الشعراء الحيز الزماني - أو حيزاً زمانياً - بعامة - لما قاموا به أو فعلوه مما أعلنوا عن حدوثه، كما اتضح شيء منه فيما سبق من الأمثلة، فإنهم في أمثلة أو نماذج أخرى لم يحددوا زماناً بعينه، أو وقتاً بذاته. فهذا مسلم بن

(١) التبيان في شرح الديوان ١٩٧/٤.

(٢) التبيان في شرح الديوان ١٥٢/٢-١٥٣. وينظر: الرحلة في شعر المتنبي ١٦١-١٨٨، وشرح ديوان صريع الغواني ٧٤ و ١٢٦-١٢٩.

(٣) ديوان السري الرفاء ٢٥١/٢.

الوليد يقول (١):

الْأَرْبَ يَوْمٍ صَادِقِ الْعَيْشِ نِلْتُهُ

بِهَا وَنَدَامَايَ الْعَفَافَةُ وَالْبَدَلُ

عَشِيَّةُ آوَاهَا الْحِجَابُ كَانَتْهَا

خَذُولُ مِنَ الْغَزْلَانِ خَالِيَّةُ عُظْلُ

فهو إذ يصف هذا اللقاء - الحدث، ومن التقى، فإنه لم يحدد الزمان تحديداً بعينه. وإن تخمين العشيّة من هذا اليوم المجهول لم يجد نفعاً؛ فقد بقي الغموض كما هو.

وهذا أبو يعقوب الخريمي (ت ٢١٤ هـ) يقول (٢):

قَالَتْ: أَتَهَزُّأُ بِي - غَدَاةُ لَقِيَتْهَا -

يَا لِرِّجَالٍ لِمَبْثُورَةِ الْعَمِيَانِ

فَأَجَبَتْهَا: نَفْسِي غَدَاؤُكَ إِنَّمَا

أُذْنِي وَعَيْنِي فِي الْمَوَى سَيَّانِ

فهو ينقل ما دار بينه (هو أو راويه) وبين هذه المرأة غداة لقيها، من غير أن يعلمنا متى كان ذاك تخميماً.

وقد يخص الشاعر ليلة ما بالوصف، ومع ذلك لا ينبىء عن موقعها من لياليه. من ذلك قول أبي عثمان الخالدي (ت ٣٩٠ هـ) (٣):

وَلَيْلَةٌ لَيْلَاءُ فِي اللَّـوْنِ كُلِّهِ الْمَفْرِقِ

كَأَنَّمَا نَجْوَاهَا فِي مَغْرِبٍ وَمَشْرِقِ

دَرَاهِمٍ مَنْشُورَةٍ عَلَى بَسَاطَةِ أَرْزَقِ

ولعلنا لانستطيع من خلال هذه الابيات استشفاف أكثر من أن هذه الليلة كانت ليلة محاق، وذلك بما ذكره من شدة سوادها حتى

(١) شرح ديوان صريع الغواني ٩١. وينظر: المصدر نفسه ١٢٣، وديوان بشار بن برد ١٨٢/١، وديوان أبي نواس ٦٩٤، وديوان أبي تمام ١٦٠/٣-١٦١.

(٢) ديوان الخريمي ٧٣.

(٣) ديوان الخالديين ١٤٤.

كانه لون المفروق، فضلا عن انتشار نجومها، من غير أن يشير في خضم ذلك إلى القمر ووجوده .

ولابد للحالة النفسية للشاعر من أن تؤثر في إحساسه بالزمن وتعامله معه . فهذا الصنوبري يرى الليل صبحا لأنه يلقي الأمير فيه ، يقول (١) :

أرى اللَّيْلُ صُبْحًا لَدَى نَاطِرِي

لَأَنِّي فِي اللَّيْلِ أَلْقَى الْأَمِيرَا

فِيَالَيْتَ ذَا الصَّبْحِ لَيْلًا يَدُومُ

فَكُنْتُ أَسْتَدِيمُ لَدَيْهِ السَّرُورَا

أما أبو نواس فهو يخاطب الليل والصبح مغضبا، بسبب من ابتعاد حبيبه عنه ، وهجره إياه . يقول (٢) :

وَيَا صُبْحُ، لَا أَتَيْتُ	يَا لَيْلُ، لَا انْقَضَيْتِ
طَرِيقًا فَلَا أَهْتَدَيْتِ	وَيَا لَيْلُ إِنْ أُرِدْتُ
بَهْرَانِكَ أَبْتَلَيْتِ	حَبِيبِي بِأَيِّ ذَنْبٍ

وسواء أترك الشاعر لانفعالاته أو أحاسيسه تجاه الزمان أن تنشال من دون شرح أو توضيح، أم وصفها مسوغا أو معللا، أم خاطب الزمان واصطنع التحاور معه مبينا عما في نفسه، كل ذلك بقطع النظر عن ذلك الجزء أو الحيز من الزمان الذي أشار فيه ما أشار، وبعث ما بعث، فإن هذا البعد الزمني النفسي المرتبط في الحقيقة بالشخصية لا بالزمن حيث أن الذات محل الصدارة، فقد الزمن معناه الموضوعي وأصبح منسوجا في خيوط الحياة النفسية (٣).

(١) ديوان الصنوبري ٧٣.

(٢) ديوان أبي نواس ٧٣٤. وللإطلاع على ما انعكست فيه الحالة النفسية على الإحساس بالزمان مما تعدد ذا نفس قصمي، ينظر مثلا لأحصرا: ديوان بشار بن برد ٢٨٠/١ و ١٧٠/٢، وشعر ابن المعتز ١ ٣٣١-٣٣٢، وديوان الصنوبري ٣٩، والتبيان في شرح الديوان ١٣٩-١٤٠ و ٢٧٠، وديوان أبي فراس ٣٤ و ٥٧ و ١٥٧، وديوان مهيار الديلمي ٣٨١/١.

(٣) بناء الرواية (سيزا) ٧٣.

وإن من الشعراء من إذا عرض لذكر حادثة أو رواية خبر -  
وغالبا ما يكون هو بطله أو إحدى شخصياته -، عمد إلى تحديد  
المكان من دون الزمان. فهذا أبو بكر الخالدي (ت ٣٨٠ هـ) يشير  
إلى مجلس لهو حضره في "دير متى" من غير أن يشير إلى زمان  
حدوث ذلك تحديداً\*، فلا يذكر إلا الليلة وطيبها. يقول (١):

فلاشكرن لـ"ديِرِ مَتَّى" ليلةً  
مَزَقَتْ ظَلَمَتَهَا ببُدرٍ مُشْرِقٍ  
بِتَنَا نَوْفِي اللّهُوَ فيها حقّه  
بالرّاحِ والوُثَرِ الفصيحِ المَنطِقِ  
والجوّ يُسحبُ من عليلِ هوائِهِ  
ثوباً يَرشُ بطلَمِ المُتَرَقِّقِ  
حتّى رأينا اللّيلَ قوسَ ظُهرِهِ  
هَرَمٌ وأثَرٌ فيهِ شَيْبُ المَفرِقِ  
وكانَ مَوءُ الفُجرِ في باقي الدّجى  
سَيْفٌ حُلاه من اللّجّينِ المَحْرَقِ  
ياطيبهما من ليلةٍ لو لم تَكُنْ  
قَمُورَتُ قَرِيحٍ تَجْمَعُ بِتَفَرُّقِ

فعلى الرغم من تمتعه بما كان في مجلس تلك الليلة من لهو، فضلا  
عن طيب جوها، شَم حزنه لإحساسه ومن معه بانقضاءها على عجل،  
فإنه لم يخمصها بتعيين، إلا ما كان من إشارته إلى تمزيق البدر  
المشرق ظلمتها ليبدل ذلك على أنها كانت في منتصف شهر قمري  
تقريبا لا أكثر.

ومثل ذلك ما قاله سبط ابن التعاويذي (٢):

ولم أنسها كالظُّبَيِّ لَيْلَةً أَقْبَلَتْ  
تُهَادِي ومن اتراها حَوْلَهَا سَرَبٌ

(١) ديوان الخالديين ٧٥-٧٦.

(٢) ديوان سبط ابن التعاويذي ٣١.

وَشَقَّتْ عَنِ الْوَزْدِ الْمُفْرَجِ بِالْحَيَا  
لَنَا بَيْنَهُمْ تِلْكَ الْمَعَاجِرُ وَالنَّقَبُ  
وَلَمَّا تَلَاكَتْ بِالْمَرَاةِ رَكَابُنَا  
وَرَقَّ لَنَا مِنْ حَرِّ أَنْفَاسِنَا الرُّكْبُ  
عَلَى الْجَانِبِ الْغَرْبِيِّ وَالْجَوْ مُوْهِنًا  
رَقِيقُ الْحَوَاشِي وَالنَّسِيمُ بِهَا رَطْبُ

ويمضي من غير أن يحدد تلك الليلة التي أقبلت إليه فيها  
فتاتيه هذه، والتي وصفها بركة الحواشي ورطوبة النسيم، في  
السوقت نفسه الذي عين فيه مكان هذا اللقاء، وهو الجانب الغربي  
من المرأة.

أما إسحاق الموصلي فإنه يحدد الزمان بالمكان، بمعنى أنه  
يعتمد إلى ذكر مكان الحدث، والإشارة إلى وقائعه، محددًا زمانه  
بأيومه أي بكلمة يوم. من ذلك قوله (١):

سَقَى اللَّهَ يَوْمَ الْمَاوْشَانِ وَمَجْلَسًا  
بِهِ كَانَ أَحْلَى عِنْدَنَا مِنْ جَنَى النَّحْلِ  
غَدَاةَ اجْتَنَيْنَا اللَّهْوَ غَضًا وَلَمْ نَبْلُ  
حَجَابَ أَبِي نَصْرٍ وَلَا غَضْبَةَ الْفُضْلِ  
غَدُونًا مِحَاحًا ثُمَّ رَحْنَا كَانْنَا  
إِطَافَ بِنَا شَرُّ شَدِيدٍ مِنَ الْخَبْلِ

فأراد الدلالة على الزمان بالمكان، الذي هو (الماوشان) وهي  
ناحية وقرى في واد في سفح جبل أروند من همدان وهو موضع نزّه،  
وعلى ما حصل في مجلسهم فيه من لهو. وكان القارئ أو المستمع  
يعلم أي يوم من الأيام كان يوم مجلسهم العايت اللاهي في  
الماوشان هذا. ومثل ذلك ما قاله هو نفسه في يوم (ناصقة السوى)  
حيث ودع ظعائن أحبته (٢).

وإذا ما نظم دعبل الخزاعي (ت ٢٤٦ هـ) في مقتل الحسين

(١) ديوان إسحاق الموصلي ١٧٥.  
(٢) ينظر: المصدر نفسه ١٥٥ - ١٥٦.



(عليه السلام)، فإنه يحدد هذا اليوم بالمكان الذي وقعت فيه وهو (الطف)، وإذا كان الحسين - وهو من هو قدرا ومنزلة - الشخصية المحكي عنها، فإن تاريخ هذا اليوم معروف لدى المسلمين والعرب جميعا. قال (١):

قُتِلُوهُ يَوْمَ (الطَّفِّ) طَعْنًا بِالْقَنَا

سَلْبًا وَهَبْرًا بِالْحُسَامِ الْمُقْمَرِ

أما أبو نواس فإنه يشير إلى المكان الذي يتحدث عما جرى فيه من حدث وهو رواق الأمير بالنهروان من غير أن يعنى بتحديد زمانه. يقول (٢):

جالستُ يوماً أبانا لَدَرٍ دُرٍّ أبان  
ونحنُ حُفْرُ رواقِ الـ أميرِ بالنهروان

ويمضي في رواية ماجرى في ذلك المجلس بينه وبين أبان هذا من حوار أخبر بوساطته عن كفر أبان هذا وزندقته، حتى إنه بسبب ما سمعه منه ترك المجلس مغادرا.

وإذا أشرنا إلى المكان في ما مر من أمثلة جمعت بين الزمان والمكان، ننقل في ما يأتي من هذا الفصل إلى تلمس أبعاد المكان وملاحمه في هذا الشعر العباسي ذي النزعة القمممية، بحسب مفهومنا له.

حفل الشعر العباسي ذو الروح القمممي بذكر الأمكنة، بوصفها مواقع جرت فيها الأحداث المحكي عنها أو المروي خبرها. من ذلك ما أوردناه من نصوص، أخيرا، لأبي بكر الخالدي، وسيط ابن التعاويذي، وإسحاق الموصلي، ودعبل الخزاعي، وأبي نواس، على التوالي. ومنه أيضا قول مسلم بن الوليد، يذكر لقاء له بفتاته بالمربد، من غير أن يعين زمانا (٣):

(١) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٢٥٤.

(٢) ديوان أبي نواس ٦٩٤.

(٣) شرح ديوان مريع الفواني ٢٢٦. وينظر: ديوان بشار بن برد ٣٣٢/١، وديوان الصنوبري ٤٣١، والتبيان في شرح الديوان ٢٣٧/٣.

لَمَّا ظَهَرَتْ لَهَا "بِالْمَرْبَدِّ" اَحْتَجَبَتْ  
مَنْيَّ وَمَا كَادَ نَوْرُ الشَّمْسِ يَحْتَجِبُ

ثم يقص مادار بينهما من حوار في هذا اللقاء .

وقد يعرض الشاعر لذكر أماكن مر بها في طريق رحلته عندما  
يقص علينا خبرها ، او يذكر أماكن وبلداناً رآها او زارها . من  
ذلك قول البحثري (١) :

تَبَيَّنَتْ لَهُ مِنْ شَوْقِهِ وَنَزَاعِهِ  
أَحَادِيثُ نَفْسٍ أَوْشَكَتْ مِنْ زُمَاعِهِ  
وَمَا حَبَسَتْ "بَغْدَادُ" مَنَّا عَزِيمَةً  
بِمَكْتُومٍ مَانُهُوِي بِهَا وَمُذَاعِهِ  
جَعَلْنَا " الْفَرَاتَ " نَحْوَ حِلَّةٍ أَهْلِنَا  
دَلِيلًا نَفِلُ الْقَصْدُ مَا لَمْ نُرَاعِهِ  
إِذَا مَا الْمُطَايَا غُلْنُ "فَرُضَةُ نُعْمِهِ"  
تَوَاهَقُنْ لَأَسْتَهْلِكُ "وَادِي سَبَاعِهِ"  
فَكَمْ جَبَلٍ وَعَمْرٍ خَبُطْنُ قَنَانُهُ  
وَمُنْخَفِضٍ سَهْلٍ مَثَلْنُ بَقَاعِهِ  
وَلَمَّا أَطْلَعْنَا مِنْ "زَيْنْبَةَ" مُشْرِفًا  
يَكَادُ يَوَازِي "مَنْبَجًا" بِأُطْلَاعِهِ  
رَأَيْنَا "الشَّامَ" مِنْ قَرِيبٍ وَأَعْرَضْتُ  
رَقَائِقُ مِنْهُ جُنْحٌ عَنْ بَقَاعِهِ  
وَمَا زَالُ إِيشَاكُ الرَّحِيلِ وَأُخَذْنَا  
مِنْ الْعَيْسِ فِي نَزْعِ الدَّجَى وَادِّرَاعِهِ  
إِلَى أَنْ أَطَاعَ الْقُرْبُ بَعْدَ إِيَابِهِ  
وَلَوْثُمُ شُعْبُ الْحَيِّ بَعْدَ انْمِدَاعِهِ

فاخبر بمروره بالأماكن الآتية : بغداد والفرات وفرضة نعم ووادي  
سباع وزينبة ومنبج والشام ، فخلا عن عموم ما أشار إليه من جبال  
وسهول .

(١) ديوان البحثري ١٣١٧/٢-١٣١٨ ، وينظر : ديوان أبي تمام  
٥٣٣/٣-٥٣٤ ، وديوان كشاجم ٢٠٩-٢١٠ ، والتبيان في شرح  
الديوان ٣٦/١-٤٤ ، وديوان مهيار الديلمي ٢٣٨/٣-٢٣٩ .

وكما أن الزمان قد يتلمس بطريقة استدلالية، فإن المكان قد يحدد بالطريقة ذاتها. فحين يقول المتنبي مخاطبا سيف الدولة الحمداني بحلب(١):

لَنْ تُرَكْنَ ضَمِيرًا عَنْ مِيَامِنَا  
لِيَحْدُثَنَّ لِمَنْ وَدَعْتَهُمْ نَدَمٌ

فإنه ينبيء عن أن المكان الذي سيقصده فيما إذا غادر (حلب) هو مصر، حيث كافور الإخشيدي خصم سيف الدولة، ويستدل على ذلك - وهو ما تحقق فعلا فيما بعد - من أن (ضميرا) الذي ذكره المتنبي في هذا البيت هو جبل يصير على يمين الراحل إلى مصر من الشام (٢).

كما قد يعرض الشاعر لذكر أماكن مر بها في رحلة حرب عاش وقائعهما، أو جرت فيها معارك خاض مجرياتها. كما جاء مثلا في قصيدة المتنبي، التي أولها (٣):

ليالي بعد الظاعنين شكول

طوال وليل العاشقين طويل

والتي منها قوله:

تسايرها النيران في كل منزل

به القوم صرعى والديار طول

(١) التبيان في شرح الديوان ٣/٣٧٢.

(٢) لعل في هذا البيت ما يعرف في النقد القصصي بـ (الاستباق)، الذي هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه سلفا، وهي العملية التي تسمى في النقد التقليدي (سبق الأحداث). إنه استشراف للمستقبل، وتكمن في استيعاب أحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السرد الذي سيتنامى معدا من الماضي إلى المستقبل، يقفز إلى الأمام متخطيا النقطة التي وصل إليها. الاستباق إذن حكى الشيء قبل وقوعه... والشكل الروائي الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو النص المكتوب بضمير المتكلم. (ينظر: بناء الرواية (سيزا) ٦١، ومدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ٧٦، والقضاء السروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٠٦، والسردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ١٣٢-١٣٤).

(٣) التبيان في شرح الديوان ٣/٩٥-١١١. وينظر: شرح ديوان صريع الغواني ١٦١-١٦٩، وديوان البحثري ١٦/١-١٩ و ٢/٨٠٨-٨٠٩، وديوان أبي فراس ١٤-١٨ و ١٠٤-١١٩، وديوان السري الرفاء ١١٣-١١٠/٢ و ٥٣٥-٥٣٧.

وَكُرَّتْ فَمَرَّتْ فِي دِمَائِ مَلْطِيَّةٍ  
 مَلْطِيَّةٌ أُمُّ لِلْبَنِينَ شَكُول  
 وَأَضْعَفُنْ مَا كَلَّفْنَهُ مِنْ قُبَاقِبِ  
 فَأُضْحَى كَانَ الْمَاءُ فِيهِ عَلِيل  
 وَرَعْنُ بَنِي قَلْبُ الْفِرَاتِ كَانَمَا  
 تُخْرُ عَلِيمَ بِالرَّجَالِ سَيُول

ففضلا عما ذكره في هذه الابيات من اماكن، وهي: ملطية وقباقيب  
 والفرات، ذكر كذلك: درب القلة وحران ودلوك وصنجة وعرقه  
 وموزار وهنريط وسمنين والران وسميساط ومرعش.

وتتجلى في الشعر العباسي ظاهرة مدح المدن أو هجائها أو  
 رثائها أو تفخيل بعض منها على بعض، مما نعهده إحساسا بالمكان  
 ذا نزوع قصصي يتضح لنا فيما قد يرد في أثناء ذلك من وصف  
 للمدينة - أو المكان بعامة - ، ومن قصص لما وقع فيها من  
 أحداث، فضلا عما يمكن أن نلمسه من أفكار وتدايعيات تصور لنا  
 ما يعتل في نفس الشاعر بإزاء ما يتكلم عليه. قال الحسين بن  
 الضحاك (ت ٢٥٠ هـ) يفضل مدينة (سر من رأى) على غيرها (١):

سُرَّ مَنْ رَأَى أَسْرًا مِنْ بَغْدَادٍ  
 قَالَهُ عَنْ بَعْضِ ذِكْرِهَا الْمُعْتَادِ  
 حَبَّذَا مُسْرَحٌ لَهَا لَيْسَ يَخْلُو  
 أَبْدَاءُ مِنْ طَرِيدَةٍ وَطَرَادِ  
 وَرِيَاضٌ كَانَمَا نُشِرَ الزَّهْمُ  
 سُرَّ عَلَيْهَا مُحَبَّرُ الْأَبْرَادِ  
 وَأَذْكَرُ الْمُشْرِفِ الْمُطَّلِّ مِنَ التَّلِّ  
 لِعَلِّ الْمَادِرِينَ وَالْوُورَادِ  
 وَإِذَا رُوحُ الرِّعَاءِ فَلَا تَنْدُ  
 سَ رَوَاعِي فِرَاقِ الْوَلَدِ

فهو يفضلها لجمال طبيعتها وما تتيحه من استمتاع وثريخ.

وقال الباحثري في وصف (المتوكلية)، المدينة التي بناها  
المتوكل قرب سامرا، وبنى فيها قصرا سماه الجعفري، مستعينا -  
أي الشاعر - في ذلك بأسلوب الخطاب (١) :

يا أَيُّهَا الْمَلِكُ الَّذِي سَقَتْ الْوَرَى  
مَنْ رَاحَتِي غَمَامَةً مَا تُقْلِعُ  
يُهَنِّيكُ فِي "الْمَتَوَكِّلِيَّةِ" أَنَّهَا  
حُسْنُ الْمُصِيفِ بِهَا، وَطَابُ الْمَرْبَعِ  
فِي حِوَاءِ مُشْرِقَةٍ يَرْقُ نَسِيمُهَا  
مَيْتٌ تَدْرُجُهُ الرِّيحُ وَاجْرُعُ  
وَفُسِيحَةُ الْاِكْنَافِ ضَاعَفَ حُسْنُهَا  
بَرٌّ لَهَا مُقْضَى وَبَحْرٌ مُتْرَعُ  
قَدْ سُرَّ فِيهَا الْأَوْلِيَاءُ إِذْ التَّقَوَّا  
بِفَنَاءِ مَنْبَرِهَا الْجَدِيدِ فَجَمَعُوا  
فَارْفَعُ بَدَارَ الشَّرِّ بَاقِي ذِكْرُهَا  
إِنَّ الرُّفِيعَ مُحَلَّةٌ مَنْ تَرْفَعُ

وإذا ما كان المكان دون سواه يثير إحساساً بالمواطنة  
وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية (٢)، فإن ما يصيبه من ضرر أو  
دمار ليدفع أبناءه إلى بكائه، واستلهام العبرة مما جرى.  
وهذا ما صنعه أبو يعقوب الخريزمي في قصيدته التي وصف فيها ما  
آلت إليه مدينة بغداد بعد فتنة الأميين والمأمون سنة ١٩٧  
للهجرة، والتي أولها (٣) :

- (١) ديوان الباحثري ١٣١١/٢-١٣١٢. وينظر، أمثلة على ما قيل في  
مدح أو وصف أو تفضيل أو هجاء: المصدر نفسه ٧٠٨/٢ و  
٩٤٣-٩٤٤ و ١٥١٤/٣-١٥١٥، وديوان إسحاق الموصلي ١٥١-١٥٣،  
و ديوان المنوبري ٢٨٩-٢٩١، وديوان كشاجم ١٩٨-١٩٩، وشرح  
ديوان سقط الزند ١٥٨-١٦٢.  
(٢) ينظر: الرواية والمكان ٥.  
(٣) ديوان الخريزمي ٢٧-٣٧. وينظر: ديوان إسحاق الموصلي ١١٦  
(في خراب بغداد)، وأشعار الخليفة الحسين بن الفضل ٥١  
(في خراب بغداد ووحشتها أيام حصارها في الحروب بين جيوش  
ظاهر بن الحسين وجيوش الأميين)، وديوان ابن الرومي ٢٣٧٧/٥-  
٢٣٨١ (في رشاء البصرة وذكر ما نالهم من صاحب الزنج)، وشعر  
ابن المعتز ق ١١٦/٢ و ٣٥٨/٣-٣٥٩ (في خراب سر من رأى).

قالوا: ولم يلعب الزمانُ بـ (بغـ)  
 داد) وتعثّرُ بها عواثرُها  
 إذ هي مثل العروسِ، باطنُها  
 مشوّقٌ للفتى وظاهرُها  
 جنّةٌ خلدٍ ودارٌ مُقبِطَةٌ  
 قُلَّ من النّائباتِ واترُها  
 وبعد أن يصف ما كانت عليه من عز ورخاء، يعرض لحدث الفتنة  
 الذي أدى بها إلى الخراب:  
 فلم يزل، والزمانُ ذو غيرِ،  
 يقدحُ في ملكها أصغرُها  
 حتّى تساقّت كاساً مثمّلةً  
 من فتنةٍ لا يُقالُ عاثرُها  
 ثم يشير إلى اسباب ذلك، ومنه:  
 رُقّ بها الدينُ واستخفّ بذى الـ  
 فضل، وعزّ النّسكُ فاجرُها  
 وخطمُ العبدِ أنفُ سيّدِهِ  
 بالرّغمِ، واستعبدت حرائرُها  
 ثم يرسم صورا للدمار الذي حلّ بها، نتيجة لما كان منها:  
 فتلك بغداد ماتبني من الذّ  
 لّة في دورِها عصافِرُها  
 محفوفةٌ بالرّدى منطوقةٌ  
 بالصّغرِ محصورةٌ جابرُها  
 ما بين شطّ "الفرات" منه إلى  
 "دجلة" حيث انتهت معايرُها  
 نار كهادي الشّقاء نافرةٌ  
 تركضُ من حولِها أشاقرُها  
 يحرّقُها ذا، وذاك يهدمُها  
 ويشقّي بالنها بـ شاطرُها

و"الكرخ" أسواقها معطلة<sup>٩</sup>

يُسْتَنْ عِيَارُهَا وَعَائِرُهَا

أَخْرَجَتْ الْحَرْبُ مِنْ سَوَاقِهَا

آسَادُ غِيلٍ غَلَبَا تَسَاوَرُهَا

حتى ينتهي إلى مدح المأمون، محرّفا إياه على إصلاح ماحل من فساد، وإعمار ما انتشر من خراب. إن هذه القصيدة تحكي قصة مدينة بغداد في فترة معينة من تاريخها، واصفة محللة.

وإذا ما كان نصيب مهم من الإحساس بالمكان يتعلق بطبيعة العلاقة بأهل المكان والقاطنين فيه، فقد يهجو شاعر مدينة أو بلدة إذا ما لم تتوافق طبائعه وأهلها. يقول أبو عثمان الخالدي (١):

"بغداد" قد صار خيرها شراً

صَيَّرَهَا اللَّهُ مِثْلَ "سامرا"

أَطْلَبْتُ وَفُتِّشْتُ وَأَحْرَضْتُ فَلَسْتُ تَرَى

فِي أَهْلِهَا حُرَّةً وَلَا حُرّاً

إن هذين البيتين ينبئان بخبر بغداد في تلك الحقبة التي قال فيها الشاعر بيتيه هذين، إن أهلها غارقون في الفساد حتى صار الخير شراً، ولكي يؤكد الشاعر زعمه، ويبرهن على صحته يتخذ من أسلوب الحوار وسيلة لذلك، فيأمر بالطلب والتفتيش الحريصين الدقيقين في البحث عن حرة واحدة أو حر في بغداد كلها، ليوحى إلى المتلقين بشقته من فشل من يسعى في طلب ذلك، فيصدق زعمه. ثم إنه يخبر ضمناً بما آلت إليه سامرا من خراب؛ إذ يدعو على بغداد أن تمير إلى ما صارت إليه سامرا.

إن الحديث عن وصف المدن، ليقودنا بالضرورة إلى الحديث عن وصف المكان بعامة، إذ غالباً ما يلجأ الشعراء - كما القصاص -

(١) ديوان الخالديين ١٢٧. وينظر: ديوان الصنوبري ١١٢-١١٣ (حيث يهجو ضيعة).

إلى وصف المكان ورسم أبعاده ، وقد يبينون عن انفعالاتهم بإرائه ؛ فهو المسرح الذي يحتوي حركاتهم وافعالهم ، ومن شمة أفكارهم ومشاعرهم ، سواء أعبروا عن ذلك بوساطة قصة متكاملة يسردون مجرياتها أم حدث بعينه يرسمون وقائعهم أم تداعيات اختلجت بها صدورهم فأخرجوها إلى النور ، وتأسيسا على هذا الفهم نؤيد من ذهب إلى أن الوصف (من أهم الأساليب في تجسيد المكان) (١) . وبخاصة إذا ما تكامل شقا هذا الوصف كما نذهب إلى تقسيمه ، ماديا بوصف المكان بقعة جغرافية ، ومعنويا بما يبعثه في النفس من مشاعر وأفكار .

وإذا ما كان (أعلى الإنسان أن يحب المكان حتى يصفه بدقة وكأنه عالم مصنوع من ذرات يصبح بالإمكان احتواء مشهد كامل داخل ذرة من الرسم) (٢) ، فإن الشعر العباسي ذا النزعة القصصية قد حفل بهذا الحب بمعناه العميق . إنه حب الأرض والارتباط بها . على أن الشاعر العباسي قد عبر عن هذا كله على وفق ما تتيجحه له طبيعة الشعر الفنية ، محاولا استغلال أقصى ما يمكنه من ذلك ، خاضعا فيه لمقدرته الفنية أولا ، ولطبيعة تعامله مع الموضوع ووجهة نظره إليه ثانيا . ومن ذلك الشعر ما مر بنا آنفا من وصف المدن . ومنه وصف الطبيعة أيضا ؛ إذ نعد وصف الشاعر إياها دلالة على مألديه من إمكانات فنية قد تجعل من هذا الوصف رسما للمكان في عمل قصصي . فضلا عما يمكن أن يحمله هذا الوصف من إحياءات ودلالات نفسية تعتمل في نفس الشاعر ، أسقطها الشاعر على الطبيعة في معرض وصفه إياها ، بوعي منه أو بغير وعي ، فإن (المنظر الطبيعي حالة من حالات العقل) (٣) .

(١) الفحاء السروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٥٧ . كما ذهب الباحث نفسه إلى أن وصف الأمكنة والأشخاص والأشياء لا يقل أهمية عن سرد الأحداث أو الأفعال وذلك لأهميته في سرد الوقائع (ينظر: المصدر نفسه ١٦٦) . وينظر تعريف سيزا قاسم للوصف (بناء الرواية ١٠٤-١١٣) .

(٢) جماليات المكان ١٨٧ .

(٣) نظرية الأدب ٢٨٨ .



ومن الشعراء الذين أجادوا في وصف مجالي الطبيعة ورسمها السري الرفاء . من ذلك قوله في وصف بستان ممدوحه ، الذي مدحه في هذه القصيدة ذاتها (١) :

وَرَوْضٌ إِذَا مَا رَاضَهُ الْغَيْثُ أَنْشَأَتْ  
حَدَائِقُهُ وَشَيْئاً كَوْشِي السَّائِبِ  
كَأَنَّ سَوَاقِيهَ سَلَّاسِلُ فُفْصَةٍ  
إِذَا ائْتَرَدَتْ بَيْنَ الصَّبَا وَالْجَنَائِبِ  
وَحَالِيَةُ الْأَجْيَادِ مِنْ ثَمَرَاتِهَا  
مُمْلَكَةٌ الْأَجْسَامِ خُفَّرَ الذَّوَائِبِ  
خُرْقُنُ الثَّرَى عَنْ مَائِهِ الْغَمْرِ فَارْتَوَتْ  
أَسَافِلُهَا مِنْ زَاخِرٍ غَيْرِ نَاضِبِ  
إِذَا مَاسَقَتَهُنَّ السَّحَابُ شَرْبَةً  
خُلِطُنُ بِمَاءِ الْبَحْرِ مَاءُ السَّحَابِ  
تُقْبِلُ شَمَارِيخُ الثَّمَارِ كَانَتْهَا  
إِذَا طُلُعَتْ حُمُرًا أَكْفَ الْكَوَاعِبِ  
وَجَاعِلَةٌ دُرُّ السَّحَابِ مُدَامَةً  
إِذَا شَرِبَتْ دُرُّ السَّحَابِ الصَّوَائِبِ  
ويمضي في رسم هذا البستان ، على الطريقة نفسها .

وممن وصفوا جانباً من مظاهر الطبيعة كذلك ، الطغرائي ، في مثل قوله في إحدى البقاع (٢) :

وَجَنَّةٌ بِالطَّيِّبِ مَوْصُوفَةٌ  
مَوْشِيَّةٌ الْأَرْجَاءِ مَنُوجَةٌ  
كَأَنَّهَا أَزْهَارُ أَشْجَارِهَا  
وُشِيَتْ عَلَى حَسَنَاءٍ مَغْنُوجَةٍ

(١) ديوان السري الرفاء ٣٢٥/١ . وينظر : المصدر نفسه ٣٢٥/١-٣٢٨ و ٣٦٣-٣٦١ و ١٢٨/٢-١٣٠ .  
(٢) ديوان الطغرائي ١٠٧ . وينظر : شعر مروان بن أبي حفصة ٢٥ ، وديوان البحري ٩٤٣-٩٤٤ ، شعر ابن المعتز ١٩٢/٢ و ٥٣٢/٣ ، وديوان الصنوبري ١٨٠-١٨١ ، وديوان كشاجم ١٧٥-١٧٧ .

يَشْقَاهَا فِي وَسْطِهَا جَذُولٌ  
مِيَاهُهُ الْعَذْبَةُ مُثْلُوجُهُ  
لَهُ سَوَاقٍ طَفَحَتْ وَالتَّكْوَتُ  
تَلَوَّى الْحَيَّةُ مُشْجُوجُهُ  
فَهِيَ رِمَاحٌ أَشْرَعَتْ نَحْوَهَا  
تَطْعَنُهَا سُلْكِي وَمُخْلُوجُهُ

أما المتنبي فإن يصف مشهداً طبيعياً فإننا نرى انعكاس حالته النفسية في هذا الوصف. من ذلك وصفه لبحيرة طبرية، الذي جاء فيه (١):

لَوْلَاكَ لَمْ أَتْرَكَ الْبَحِيرَةَ وَالـ  
غُورُ دُفْسِي وَمَاؤُهَا شَبِيمٌ  
وَالْمَوْجُ مِثْلُ الْفُحُولِ مُزْبِدَةٌ  
تَهْدِرُ فِيهَا وَمَابِهَا قَطْمٌ  
وَالطَّيْرُ فَوْقَ الْحَبَابِ تَحْسِبُهَا  
فِرْسَانُ بُلُقٍ تَخُونُهَا اللَّجْمُ  
كَأَنَّهَا وَالرِّيَّاحُ تَضْرِبُهَا  
جَيْشًا وَغَى هَازِمٌ وَمُنْهَزِمٌ  
كَأَنَّهَا فِي نَهَارِهَا قَمَرٌ  
حَسَفَ بِمِنْ جَنَانِهَا ظُلْمٌ  
نَاعِمَةٌ الْجِسْمِ لِعَظَامٍ لَهَا  
لَهَا بَنَاتٌ وَمَالُهَا رُحِمٌ  
يُبْقَرُ عَنْهُنَّ بَطْنُهَا أَبْدَانُ  
وَمَا تَشْكِي وَلَا يَسِيلُ دُمٌ

(١) التبيان في شرح الديوان ٦٦/٤-٦٨. وينظر: المصدر نفسه ٢٥١/٤-٢٥٦ حيث وصفه لشعب بوان، ذلك الوصف الذي انعكست فيه كذلك حالته النفسية آنذاك، ولكن بما يتناسب وما آلت إليه بعد ذلك الكم الكبير من التجارب والمحن التي عاشها أو مر بها. وقد حظيت هذه القصيدة (شعب بوان) بعناية عدد كبير من الدارسين والباحثين، متعرضين لها بالشرح والتحليل. (ينظر في ذلك: الرحلة في شعر المتنبي ١٩٦-١٩٧). ومن الأمثلة الأخرى في مثل هذا الأمر، ينظر: ديوان أبي نواس ٦٨٢-٦٨٣.

تَغْنَّتِ الطَّيْرُ فِي جَوَانِهَا  
وَجَادَتِ الرُّؤُفُ حَوْلَهَا الدَّيْمَ  
فَهِيَ كَمَاوِيَّةٌ مُطَوَّقَةٌ  
جُرِّدَ عَنْهَا غِشَاؤُهَا الْأَدَمَ

تطغى على نظرة المتنبي هذه إلى بحيرة طبرية روح الحرب والقتال، فهو لم ير فيها غير الفحول والجيوش والفرسان، وليس من شك في أن هذا يرجع إلى طبيعة حالته النفسية آنذاك، فضلا عما كانت تفتطمع به نفسه من آمال ومطامح ما كان يرى إمكان تحقيقها إلا بالقوة والشدة. يشعل ذبالة ذلك كله شباب يتفجر نشاطا وحيوية وإصرارا. كما أن لمناسبة القصيدة وظروف إنشادها أشرا في ذلك وهو ما يتلمح من سياق القصيدة كلها (١).

وإذا ما كان المتنبي هو نفسه بطل قصيدته هذه، بل ومعظم قصائده، بمعنى أنه الشخصية الرئيسة في جميعها؛ إذ أن شعره كله مركز على ذاته هو بكل ما يعتل فيها من أفكار ومشاعر، ربما أكثر من غيره من الشعراء، فلعله في هذه الأبيات - كما في غيرها - ينطبق عليه قول الدكتور عمر الطالبي (أن بطل القصة يسبح على الطبيعة مشاعره الخاصة لينقل لنا إحاسيسه عبر الأشياء التي تحيط به ليعبر ذاته فقط، وهذه الحكمة تعبر عن أرفع درجات الفن القصصي الحديث. أن نصف الأشياء كما نحس بها، إنها وجهة النظر.. تدخل في صلب الحدث لتطوره وتنميه) (٢).

ومن الأماكن التي عرض لها الشعراء العباسيون بالوصف، بصفتها موقعا لحدث عاشوه، أو خبر روه، الديارات. وغالبا ما تكون مجالس الخمر واللهو هي الحدث الذي يوصف أو الخبر الذي يروى، بما ينبىء بمدى حسب كل من هؤلاء الشعراء أو الرواة الواصفين - ومن كان معهم - للهو وانغماسهم في العبت. فضلا عما قد يشير إليه الوصف من إعجاب بما قد يكون عليه الدير من دقة

(١) ينظر: الرحلة في شعر المتنبي ١٩٥-١٩٦.  
(٢) القصة في شعر امرئ القيس (مجلة) ٧٣.

في البناء وإتقان، وجمال في الموقع وبهاء. من ذلك ما قاله  
أبو بكر الخالدي في (دير الأعلى) وهو بالموصل (١):

وَاسْتَشْرَفْتُ نَفْسِي إِلَى مُسْتَشْرِفٍ  
لِلدَّيْرِ تَاهٍ بِحُسْنِهِ وَبَطْيِبِهِ  
مُتَفَرِّقٍ أَذْيٌ "دُجْلَةٌ" تَحْتَهُ

بَغْدِيرُهُ وَخَلِيجُهُ وَقَلْبِيهِ  
فَنَعِمَتْ بَيْنَ رِيَاضِهِ وَغِيَاضِهِ  
وَسَكَّرَتْ بَيْنَ شُرُوقِهِ وَغُرُوبِهِ  
غُنَى الْجَمَالُ بِهِ فَزَادَ الثَّغَرُ مِنْ  
تُفْهِيفِهِ وَالْخُسْدُ مِنْ تَذْهِيبِهِ  
وَاهْتَزَّ غَمْنُ الْبَانِ زُنَّارَهُ  
وَاضَاءُ جَيْدِ الرَّيْسِ صَلْبِيهِ

والدور كذلك مما تعرض له الشعراء العباسيون بالوصف. فإذا  
ما وصف ابن المعتز داره التي اشتراها من ابنة أبي نوح، فإنه  
يبدأ وصفه بمقدمة طلبية أولها: (٢)  
قِفْ خَلِيلِي نَسَائِلُ الْإِطْلَالِ

عن حبيبٍ قد كان فيها فزالا ..

حتى يقول في هذه الدار :

وَغَبَارُ الطَّعِينِ يَدْخُلُ فِي الْإِنْفِ  
فَرٍ وَلَا يَتْرُكُ اللَّحْسِي وَالسَّيَالَا

وَإِذَا مَا أَرْتَقَى إِلَى الْجَوِّ لَمْ تَد

رَ أَبَدْرًا فِي لَيْلِنَا أَمْ هَلَالَا ..

ثم يقول ، مستمرا في وصفها :

(١) ديوان الخالديين ٢٨-٢٩. وينظر: الممدد نفسه ٤٨-٤٩ و ٧٥-٧٦  
و ٨٤-٨٥ و ١١٥-١١٦، وشعراء عباسيون (مطبيع بن إياس) ٣٦-٣٧،  
وأشعار الخليل الحسين بن الضحاك ٣٧-٣٨، وديوان كشاجم  
٢٢٣-٢٢٤، والديارات مواضع متفرقة .  
(٢) شعر ابن المعتز ق ١ ٢/٢٨٨-٦٣١.

واذا ما ذكرتُ جردانُ داري

فبها يضربُ السورى الأمشالا

قد تمرّدن منذ مات أبو نو

ح فميسّرُن أرضها غربالا ..

ثم يقول كذلك :

ثم يأتى المساءُ فيها ببق

يشعلُ الحكُ وسمهُ إشعالا

وارداتُ إلى الدماءِ خفافا

صادراتُ من الدماءِ ثقثالا

وبراغيثُ إن ظفروقُ بجسم

خلتُ في كلِّ موضعٍ منه خالا

ومثل معاناة ابن المعتز، يعاني السري الرفاء، ولكنها بسبب

ضيق دار نزلها ببغداد حتى إنه يدعو عليه بالخراب والإحراق،

ليضيف إلى وصفه إياه لمحة نفسية تشير إلى انزعاجه منه وعدم

تحمله السكنى فيه، يقول : (١)

لي منزلٌ كوجارِ الضَّبِّ أنزله

ضُنْكَ تقاربٌ قطراهُ فقد ضاقا

أراه قالبُ جسمي حين أدخله

فما أمدُّ به رجلاً ولا ساقا

فلسْتُ أعتدهُ رزقاً أُسرُّ به

وهل تُعدُّ سجونُ الناسِ أَرْزاقا

أناشدُ الغيثُ أن يجتازهُ أبداً

ولامعُ البرقِ أن يغشاهُ إحراقا

أما أبو فراس الحمداني فإنه حين يصف منازلَه في منبج،

يذكرها مشوقاً إليها لجمالها وبهائها، ففلا عما تعبق به من

ذكريات عزيزة على نفسه . من ذلك قوله : (١)

تلك المنازل، والملا	عب، لا أراها الله محلاً
أوطنتها، زمن الصبا،	وجعلت مني لي محلاً
حيث التفت رأيت ما	ساحبا، وسكنت ظلاً
تكر دار وادي عينها	مر منزلاً رجباً، موطلاً
وتحل بالجر الجنا	ن، وتسكن الحصن المعلق
تجلو عرائسه لنا	هزج الذباب إذا تجللى
وإذا نزلنا بالسوا	جير اجتنبنا العيش سهلاً
والماء يفصل بين زهـ	ر الروض، في الشطين فملاً
كبساطر وشي، جردت	أيدي القيون عليه نملاً

فإذا ما عرفنا أن أبا فراس قال أبياته هذه في معرض قصيدة يصف فيها منازل هذه ويعرض بالذين شمتوا به حينما أسر، ففلا عن جمالها وما تكتنز به من ذكريات - كما قال - أدركنا مغزى هذا الحنين الذي يتلبسه إليها؛ فبيت الإنسان امتداد لنفسه (٢).

وقد يصف الشعراء العباسيون قصورا أو بيوتا ليست لهم، إنما بيوت سواهم من ممدوحين أو أصدقاء جالسوهم فيها أو عاشوا أحداثا وقعت فيها. من ذلك وصف ابن المعتز قصور الخليفة المعتقد بالله، المعروفة بالثرى (٣). يقول:

مالثرياً شبيه	فيما بنى قط باني
حيطانه من سور	والسقف من نيران
واغم من مائسات	للعيسن بين جنان
والماء يفدو عليها	في جدول ريسان
فعرش سليمان به يا	خليقة الرحمن

(١) ديوان أبي فراس ٢٣٩.  
 (٢) ينظر: نظرية الأدب ٢٨٨، وجماليات المكان ٩٢ و ١٣١.  
 (٣) شعر ابن المعتز ١/ ٥٩٧-٥٩٨. وينظر: الممدر نفسه ١/ ٤٣٣-٤٣٦، وديوان الخالديين ٩٨-٩٩، وديوان مهييار الديلمي ١/ ٣٤٨-٣٥٤.

وقد يصف الشاعر بناء أو صرحا شامخا، كما فعل الباحثري مع إيوان كسرى.. وهنا نلاحظ أبعادا ثلاثة لمثل هذا الوصف: أولها أنه يصف هذا البناء بوصفه معمارا فنيا، ثانيها أنه يحكي قصة هذا البناء بما مر عليه من أحداث وأناس، وثالثها أنه يتعزى به ويلتمس العبرة منه. يقول من ذلك (١):

حُضِرْتُ رَحْلِيْ الْهَمومِ فَوَجَّهْتُ  
تُ إِلَى "أَبْيَضِ الْمَدَائِنِ" عُنْسِي  
أَتَسَلَّى عَنِ الْحِظْوِظِ، وَأَسَى  
لِمَحَلِّ مَنْ "أَلِ سَاسَانَ" دُرْسِ  
أَذْكُرْتَنِيهِمُ الْخُطوبُ التَّوَالِي؛  
وَلَقَدْ تُذَكِّرُ الْخُطوبُ وَتُنْسِي

ويقول:

فَهُوَ يُبْدِي تَجَلُّدًا وَعَلِيمِ  
كُنْكَلٌ مِنْ كَلَائِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي  
لَمْ يُعْبَهُ أَنْ بَزَّ مِنْ بَسْطِ الدِّي  
بَاجٍ، وَأَسْتَلُّ مِنْ سَتُورِ الدِّمَقْسِ  
مُشْمَخِرٌ، تَعْلُو لَهُ شُرَفَاتُ  
رَفِعتُ فِي رُؤُوسِ "رُضْوَى" وَ"قَدْسِ"  
لَا يَسَاتُ مِنَ الْبَيَاضِ فَمَا تَبُّ  
مِرٌّ مِثْلُهَا إِلَّا غَلَاثِلُ بُرْسِ

إنه يصف محلا جرت فيه حوادث، ومرت عليه خطوب، فاحتوى الأولى واحتوته الثانية.

ومن الأماكن التي استوعبت حركة الشاعر العباسي، مادية ومعنوية، فعرض لها بالوصف والتأمل: الاطلال والديار المقفرة والمنازل المهجورة، من بعدما كانت تنبض بالحياة وتتعج بها.

(١) ديوان الباحثري ١١٥٢/٢-١١٦٢. وينظر: المصدر نفسه ٢٤١٦/٤ - ٢٤٢٠ (في وصف البركة)، وديوان الخالديين ١٥٥-١٥٦ و ١٦٥-١٦٦ (في صفة "القلعة" التي بناها سيف الدولة الحمداني).

سواء أصدر ذلك من تجربة حقيقية عاشها الشاعر وعانى منها أم كان من قبيل التقليد الفني. وما يعنيها أنه قد أفاد مذهباً، موظفاً إياها في التعبير عما أراد البوح به والإعلان عنه. وغالبها مانعثر في مثل هذه الأوصاف، وما تزخر به من مناجاة وتداعيات، على ما نبحت عنه من نزوع قصصي، يتجلى في رسم أبعاد مثل هذه الأماكن ماديها، فضلاً عما تشيره من انفعالات في نفس الشاعر توميء إلى إحساسه الخاص بهذا المكان، وما للزمن من دور أو بعد في ذلك وبخاصة إذا ما كان الشاعر (أو الراوي) قد عاش حدثاً حقيقياً أثر فيه بين جنباتها، يقول مسلم بن الوليد (١):

أشارَ أَطْلالُ "برومسة" دُرُسِ  
هَجْنُ الصَّبَابَةِ وَاسْتُخِرْنُ مَعْرَسِي  
أَوْحَتْ إِلَى دُرُرِ الدَّمْعِ فَاسْبَلْتُ  
وَاسْتَفْهَمْتُهَا غَيْرَ أَنْ لَمْ تَنْبِسْ  
زَجَّ الهَوَى أَوْ دَعَّ دَمْعُكَ تَبَكَّرُو  
وَأَجْنَحْ إِلَى خُطَطِ الْمَتَالِفِ وَأُحِبِّسْ  
وَكُلُّ الزَّمَانِ إِلَى الْبَلَى أَطْلَالُهَا  
فُخِّلَتْ مَعَالِمُهَا كَأَنْ لَمْ تُؤْنَسْ

وهذا أبو العلاء السمعري، يقول مخاطباً مغاني اللوى (٢):

مَغَانِي اللُّوى مِنْ شَخْمِكَ الْيَوْمَ أَطْلَالُ،  
وَفِي النَّوْمِ مَغْنًى مِنْ خِيَالِكَ مَحْلالُ  
مَعَانِيكَ شَتَّى، وَالْعِبَارَةُ وَاحِدٌ،  
قَطْرُكَ مَغْتَالُ، وَزَنْدُكَ مَغْتَسَالُ  
وَأُبْغِضْتُ فَيْكَ النَّخْلُ، وَالنَّخْلُ يَانِعٌ،  
وَأَعْجَبَنِي مِنْ حُبِّكَ الطَّلْحُ، وَالضَّالُّ

(١) شرح ديوان مريع الغواني ١٣٠-١٣١. وينظر: القصة في مقدمة القصيدة العربية (في العصرين الجاهلي والإسلامي) ١٢٤-١٤٤.

(٢) شرح ديوان سقط الزند ١٤٦.



وأهوى لجرالك السماوة والقطا

ولسو أن منفيهم وشاة ومذال

حملت من الشاميين أطيب جرعة

وانزرها، والقوم بالقفر ضلال،

يلوذ باقطار الزجاجة بعدما

أريقت لما أهديت في الكثر امثال،

فسقيا لكاس من قم مثل خاتم

من الدر لم يهمم بتقبيل خال ...

أما الشريف الرضي فإنه ما أن اجتاز بالحيرة حتى خاطبها

يرثي آل المنذر بن ماء السماء، الذين كانوا أهلها، وذاكرا

بعضا مما كان من أفعالهم حين كانوا سادتها، فقال (١):

أين بانوك أيها الحيرة البيـ

ضاء والموطئون منك الديسار

والأولى شققوا شراك من العشـ

ب واجروا خلاسك الانهارا

المهيبون بالضيوف، إذا هبـ

بت شمالا والموقدون النارا

كلما باخ ضوؤها اقضموها

بالقبيبات مندليسا وغارا

ربطوا حولك الجياد وخطوا

لك من مركز العوالي عذارا ...

إن الوقوف على الاطلاع ووصفها وتأملها ومخاطبتها، هو خروج

من اللحظة الزمانية الانية، من الزمان الحقيقي الخارجي الذي

تضبطه عقارب الساعة إلى الزمان النفسي الذي يفبطه المكان

فقط. ليسبح الشعراء في زمن ماض، لاتضبطه عقارب الساعة لأنه

(١) ديوان الشريف الرضي ٣٩٣/١. وينظر - فضلا عن ذلك - :

ديوان أبي تمام ٢٠١/١، وشعر ابن المعتز ١٧٠/١ - ٧٤ و

١٤٩ - ١٥٠، وديوان الصنوبري ٥٠ - ٥١، والتبيان في شرح

الديوان ٢٤٩ / ٣ - ٢٥٠.

يعيش في داخلهم ولا يفرض من الخارج (١)، فيرتد كل منهم إلى اللحظة أو اللحظات التي تستثيرها فيه هذه الاطلال، كل بما تعنيه له - هذه الاطلال - في تلك اللحظة التي يتعامل في اثائها معها، وما تمثله له من افكار وأحاسيس.

إن ما عرشنا له من تعامل الشعر العربي العباسي ذي الروح القصصية مع المكان، يتفق - مع احتفاظه بخصائصه الفنية المتميزة - وما يذهب إليه النقد القصصي الحديث من أن المكان (السم يعد ممثلاً للإطار الذي تجري فيه الأحداث، وتتصارع فيه الشخصيات بل إنه قد يكتسب سمات الشخصية الحية ويتم تحديد أدوار الشخصيات الروائية بمدى عمق ارتباطها بالمكان، كما أنهم يخفقون في تحقيق ذواتهم خارجه. وفي هذه الحالة يغني الكاتب على المكان صفات خيالية على خصائصه الفعلية. وقد يصبح المكان جزءاً من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية ارتباطاً باللمحة النفسية التي تمر بها الشخصية فيضيق أو يتسع أو ينهار (٢).

ولقد يعمد بعض من الشعراء إلى محاولة توقيت الزمان وتحديد المكان لما يروون وقائعهم من حدث - أو أحداث -، وما يقصون تفاصيله من خبر - أو أخبار - . من ذلك قول الأبيوردي (٣) :

وَاهَا لَأَيْتَامِي بَاكَنَافِ اللَّوَى  
وَالدَّهْرُ طَلَقَ الْمُجْتَلَى رُطْبَ الشَّرَى  
إِذِ الشَّبَابُ الْفَضُّ يَنْدَى ظِلُّهُ  
وَمُبِثُّوتِي يَعْزُرُنِي فِيهَا الصَّبَا...

فهو يحن لمكان وزمان سابقين، حدد المكان بأكناف اللوى، وعين الزمان بأيام صباه وشبابه.

أما ابن المعتز فإنه أدق تخصيصاً، حين قال (٤) :

- 
- (١) ينظر: القصة في شعر امرئ القيس ٦٤.  
(٢) القفاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٥٥.  
(٣) ديوان الأبيوردي ١/ ٦٢٠.  
(٤) شعر ابن المعتز ١/ ٣١٦.

سقياً لدار بنهر الكرخ من دار  
تركت فيهما ثباتي وأوطاري

منذ عهد حولين لم أتم بساحتها

دارت عليهم رُحى الدنيا بأطوار...

فهو يدعو بالسقيا لمكان بعينه هو دار بنهر الكرخ، تلك الدار  
التي لم يزرها منذ حولين تحديداً.

ولعل أبا القاسم الواساني أكثر دقة في تعيين الزمان  
والمكان، تمشيًا مع دقائق الحدث الذي يقمه (١). فالنداء إلى  
حضور دعوته التي أقامها في قرية حمرايا من أعمال دمشق، بدأ  
من دمشق:

ضربَ البوق في دمشق ونادوا

لشقا في سائر البلدان

ثم لتجتمع الجموع من بلدان عدة وأقوام مختلفة للوفود عليه:

جمعوا لي الجموع من خيل جلا

ن وفرغانة إلى ديلمان

ومن الروم والمقالب والتر

ك وخلقا من بلغر والآن

ومن الهند والطماطم والبر

بر والكيلجوج والبيلقان...

والبوادي من الحجاز إلى نجد

مد معديها مع القحطاني...

وقد أعد هؤلاء الناس أنفسهم لهذه الوليمة بحيث أنهم لم يأكلوا  
منذ ثلاثين يوماً:

معد جوعت ثلاثين يوماً

بسلاح شاك من الاسنان

وقد رحلوا من بيوتهم ليلة المرفح، يركضون البريد تسعة أميال،

(١) ينظر يتيمة الدهر ١/٣٣٩ - ٣٤٨، و٤٢ - ٤٨ من هذا البحث.

ليصلوا إليه ليلة الخميس:

رُكِّلُوا مِنْ بَيْوتِهِمْ لَيْلَةَ الْمَرْ

فَع مَنْ أَجَلٍ أَكَلَةٍ مَجَانٍ

يُرَكِّفُونَ الْبَرِيدَ تِسْعَةَ أَمْيَا

لِ بَنِي الْوَجِيْفِ وَالذَّمْسِلَانِ...

وَرَدُوا لَيْلَةَ الْخَمِيسِ عَلَيْنَا

فِي خَمِيسٍ مَلَأَ الرَّبَا وَالْمَحَانِي

وَبَعْدَمَا أَكَلُوا بَدَأُوا بِالْعَبْثِ.. وَمِنْ ذَلِكَ أَنَّهُمْ أَقْوَا بِدَجَاجِهِ وَسَطِ

الْقَرْيَةِ بَعْدَمَا كَسَرُوا سَيِّقَانَهَا:

وَرَأَيْتُ الدَّجَاجَ فِي وَسْطِ الْقَرْ

يَرْ مُلْقَى مَكْسَرِ السَّيْقَانِ

وَاسْتَمَرُّوا فِي عَبْثِهِمْ حَتَّى الْفَجْرِ... وَكَانَ مِنْ ذَلِكَ الْعَبْثِ أَنَّهُمْ

هَدَمُوا جُوزَتَهُ:

فَأَقَامُوا سَوَاسِمَهُمُ وَالْمَكَارِي

مِنْ إِلَى أَنْ سَمِعَتْ صَوْتَ الْأَذَانِ

يَنْقُلُونَ الْأَحْطَابَ مِنْ حَيْثُ وَاوُ

هَا فَبِالطَّبْرَسْرِ لِي غِيْشْتَانِ

جُوزَةٌ كَانَتْ حَمْلُهَا أَحْسَنَ الْحَمَلِ

لِ وَكَانَتْ ظَلِيلَةً الْاَفْسَانِ

كَانَ لِي فِي فِنَائِهَا مَنَازِلُ رَحِمِ

بِ أَنْيَقَ يَحْفَهِ نَهْرَانِ

وَرِيَاضُ مِثْلِ الْبُرُودِ عَلَاهَا الطَّ

طَلُّ بَيْنَ الْبَهَارِ وَالْأَقْحَوَانِ

وَطَيُّورٌ مَا بَيْنَهَا تَتَغَنَّى

بِجَمِيعِ اللَّغَاتِ وَالْأَلْحَانِ

هِيَ كَهْفِي وَمُسْتَظْلِي مِنَ الْحَرِّ

سَرٌّ وَذَخِيرِي لِنَائِبَاتِ الزَّمَانِ

أَحْرِقُوهَا بِأَقْوَمِ فِي سَاعَةِ الْقَفِّ

سَرٌّ وَضَرْبِ الْأَحْطَابِ بِالنَّيْسَرَانِ

بعد ذلك، وصل بهم المجنون إلى حد هتك عرض نسائه وغلمائه ،  
وكان ذلك في غسق الليل :

لو سَمِعْتُمْ يَا قَوْمُ فِي غَسَقِ اللَّيْلِ  
لِـ بَكْسَاءِ النِّسَاءِ وَالْوِلْدَانِ  
شَمَ عَاشُوا بِدَارِهِ وَأَشَاشَهُ إِتْلَافًا وَتَخْرِيبًا :  
شَمَ رَاحُوا بَعْدَ الْهُدُوءِ إِلَى دَا

رِي فَلَمْ يَتْرَكُوا سِوَى الْحَيِطَانِ  
شَمَ يَعْدُدُ أَشْيَاءَهُ وَأَشَاشَهُ الَّتِي أَتْلَفُوهَا وَعَبَثُوا بِهَا . وَإِذَا أُمِيبَتْ  
دَارُهُ عَلَى هَذِهِ الْحَالَةِ فَقَدْ شَبَّهَهَا بِالْمَسْجِدِ الْجَامِعِ فِي لَيْلِ مَنْتَصَفِ  
شَهْرِ رَمَضَانَ :

خَلَّتْ دَارِي يَا إِخْوَتِي الْمَسْجِدَ الْجَا  
مَعَ لَيْلًا لِلنَّصْفِ مِنْ رَمَضَانَ  
وَبَعْدَ كُلِّ مَا كَانَ مِنْهُمْ مِنْ عِبْثٍ وَمَجُونٍ وَسُوءٍ :  
هُوِّمُوا سَاعَةً كَتَهْوِيمَةِ الْخَا

ثِفْرِ فِي غَيْرِ أَرْضِ الْفَزَعَانِ  
شَمَ قَامُوا لَيْلًا وَقَدْ جَنَحَ النَّسْرُ  
رُ وَمَالَ السِّمَّاكُ وَالْفَرَقْدَانُ  
يَمْرُخُونَ الْمَبْجُوحَ يَا صَاحِبَ الْبَيْتِ

سَتَرْتُمْ قَائِكُوا عَيْنِي وَرَاعُوا جَنَانِي  
شَمَ أَخِيرًا عَبَثُوا بِهِ هُو . . وَسَرَقُوا مَا بَقِيَ عِنْدَهُ مِنْ أَشْيَاءٍ وَأَشَاشَ  
.. وَذَهَبُوا .

وعلى الرغم من كل هذا الذي أوردناه من أمثلة لما في هذه  
القميدة من تحديدات وتخصيمات للزمان والمكان والأشياء ، فإنها  
- أي القميدة - لاتعتمد أمثلة أخرى غير هذه من تعيين للزمان  
والمكان ففلسلًا عن الأثاث والممتلكات . وذلك كله في أشناء تقمي  
الشاعر أو الراوي لتفصيلات ما جرى في أشناء تلك الدعوة -  
الحدث .

ومن التحديدات الدقيقة، زمانا ومكانا ما خصه الشعراء العباسيون بالنظم من أحداث تاريخية مهمة، مثل نظم الشاعر دعبل الخزاعي في مقتل الحسين عليه السلام، وذلك بأن أطلق على حادثة مقتله (يوم الطف)، فحدد الزمان والمكان (١).

وقد يبين الشعراء عن إحساسهم النفسي بالزمان والمكان معا. فهذا مروان بن أبي حفصة يقول (٢):

أفي كل يومٍ أنتَ مَبٌّ وَلَيْلَةٌ  
إلى أمِّ بكرٍ لا تفيقُ فتَقْمِرُ؟  
أحبَّ على الهجرانِ أكنافَ بَيْتِهَا  
فيا لك من بَيْتٍ يُحِبُّ وَيُهْجَرُ

فما يؤرقه من أمرٍ هو حبه أم بكر، تلك التي تشغل صوابته إليها كل وقته، وتملأ كل زمانه؛ فهو يمشي إليها في كل يوم وليلة خاصة وأنها قد هجرته. ثم إنه - على الرغم من هجرانها إياه - يحب أكناف بيتها؛ ذلك أنه المكان الذي يذكره بها، فهو الامتداد لها أو ما بقي له منها.

أما ابن الرومي فيعلن عن شكواه من الزمان متمثلاً بالدهر، صيفه وشتائه، وكراهيته للمكان متمثلاً ببره وبحره (٣). من ذلك قوله:

إلى السمر أشكو سُخْفَ دَهْرِي فَإِنَّهُ  
يُعَابِثُنِي مُذْ كُنْتُ غَيْرَ مَطَائِبٍ  
أبى أن يُغَيِّثَ الْأَرْضَ حَتَّى إِذَا ارْتَمَتْ  
بِرَحْلِي أَتَاهَا بِالْغَيُوثِ السَّوَاكِبِ  
سقى الأرض من أجلي فَأَهْبَتْ مَزَلَّةً  
تَمَائِلُ صَاحِيهَا تَمَائِلُ شَارِبٍ  
لَتَعْوِيْقٍ سِيرِي أَوْ دَحْوِضٍ مُطَيِّتِي  
وَإِخْصَابٍ مُزَوَّرٍ عَنِ الْمَجْدِ نَاكِبِ

(١) ينظر: شعر دعبل بن علي الخزاعي ٢٥٤. وينظر أيضا: ديوان أبي فراس ٢٠ - ٢١.  
(٢) شعر مروان بن أبي حفصة ٥١.  
(٣) ديوان ابن الرومي ٢١٤/١ - ٢١٧.

ثم يقول :

فذاك بلاءُ البرِّ عندي شائياً  
وكم لي من صيفٍ بهِ ذي مثالبٍ ...  
فدعَّ عنك ذكرَ البرِّ إنِّي رأيتُه  
لمن خافَ هَوْلَ البحرِ شرَّ المَوابِ  
كسلاً نُزُلَيْمٍ صيفُهُ وشتاؤه  
خلافٌ لما أهواه غيرُ مُصاقِبٍ ...

حتى يقول :

وأما بلاءُ البحرِ عندي فإنَّه  
طواني على رَوْعٍ مع الرُّوحِ واقِبِ  
ولو شابَ عقلي لم ادعُ ذِكْرَ بَعْضِهِ  
ولكنَّه من هَوْلٍ غيرِ شائِبِ  
ولم لا ولو ألقيتُ فيه ومَحْرَةً  
لو أقيتُ منه القَعْرَ أولَ راسِبِ  
ولم اتعلَّم قطُّ من ذي سباحةٍ  
سوى الغَوْصِ، والمَضْعُوفِ غيرِ مغالِبِ ...

إنها نظرة خاصة الى الزمان والمكان كليهما، نظرة يخلفها التشاؤم والسوداوية. نابعة من ظروف الشاعر الخاصة، ومدى استعداده النفسي والفكري للتكيف معها، إن قبولا أو رفضا، إيجابا أو سلبا.

إن مثل هذا النمط من التعبير شعرا عن الإحساس الذاتي بالزمان والمكان، ليقترب من التعبير عن الإحساس بهما في العمل القصصي النثري، ولكن كلاهما يبيحه له نوعه الفني - الشعري الأول، والنثر في الثاني - من طرائق، ويبيحه له من إمكانيات. وقد يقترب في نماذج منه، في ما تصوره من مناجاة، من حدود ما عرف حديثا في الفن الروائي بختيار الوعي.

# الفصل الرابع

السيرة



## ـ الفصل الرابع ـ

### السرد

لقد خضع مصطلح السرد لكثير من الشرح والتوضيح، وذلك على اختلاف توجهات الباحثين أو المدارس، فكريا وفنيا وجماليًا، فذهب كل إلى تأصيله وتحديده على وفق رؤاه الخاصة. ومن هنا آثرنا أن ننوه بأن تناولنا للسرد في هذا الفصل سيكون بما يتناغم وطبيعة تعاملنا الخاص مع موضوع البحث.

تكشف الدلالة المعجمية والإصطلاحية للسرد عن كونه (الأداة الأساسية الفاعلة في عملية بناء النص، فهو أداة لنسج العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي، سواء كان ملحمة أو رواية أو قصة قصيرة، وتتميز تلك الأجناس عن بعضها بوساطة أساليب السرد التي تعتمد عليها، إضافة إلى سماتها الخاصة) (١)، واستنادا إلى هذا التحديد لوظيفة السرد، يدخل الوصف والحوار بوصفهما وسيلتين سرديتين يستعين بهما السرد في عملية البناء الشاملة للنص القصصي (٢).

يقسم السرد تبعا لعامل الزمن في العمل الأدبي إلى (٣):

- (١) البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٦١. وينظر: المصدر نفسه في المكان نفسه، فيما أتى به صاحب هذا الكتاب من دلالات معجمية وإصطلاحية لمفهوم السرد. وينظر أيضا: صورة البطل في الرواية العراقية ٣٢٩. وقد ذهب عدد من الدارسين إلى تعريف السرد على أنه نقل الحادثة من صورتها الذهنية أو الواقعية إلى صورة لغوية. (ينظر: الأدب وفنونه ١٤٨، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤٠، وملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١١).
  - (٢) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٦٢.
  - (٣) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا ٩٦-٩٩. وجاء في ص ٧٣-٧٤ من هذا المصدر نفسه، نقلا عن جينيات Genette، أن لكل واقع قصصي ثلاثة أبعاد:
- أ/ الحكاية: أي جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني ما وتتعلق بشخصيات من نسيج خيال السارد.
- ب/ السرد: وهي العملية التي يقوم به السارد أو الحاكي (الراوي) وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ) القصصي.
- ج/ الخطاب القصصي أو النص: وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد مورداً حكايته في صلبها.
- وينظر ص ١٣٠ من هذا البحث تعليقا على بيت المتنبي:

لئن تركن ضميرا عن ميامنا ليحدثن لمن ودعتهم ندم

إذ لعله يدخل فيما اصطلح عليه بالسرد لمتقدم.

١- السرد التابع: وهو الذي تروى من خلاله أحداث حصلت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها، فيتم السرد عندئذ بصيغة الماضي. وهذا هو النمط التقليدي الأكثر انتشارا.

٢- السرد المتقدم: وهو سرد استطلاعي يأتي بصيغة المستقبل، وهو نادر في تاريخ الأدب.

٣- السرد الآني: وهو السرد الذي يأتي معاصرا لزمن الحكاية، أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تجري في آن واحد، فيأتي دائما بصيغة الحاضر.

ويرتبط السرد بالراوي أو السارد Narrater والرؤية Vision أو وجهة النظر Point of View ، (الراوي يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعينا برؤية ما تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر الفنية) (١). بمعنى أن الراوي هو أسلوب صياغة .. وهو أسلوب تقديم المادة القصصية (٢). فالروائي هو خالق العالم التخيلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدائيات والنهايات كما اختار الراوي، لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي.. وبذلك كانت هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذلك، إذ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله (٣).

وقد أشارت علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات أسئلة عديدة تتعلق بماهية العلاقة بينهما، تصدى النقاد والدارسون المعنيون بفن السرد لإجابة عنها .. وكانت الرؤية أو وجهة النظر تشغل المكانة الأساس في تحديد العلاقة بين الراوي وبقيّة العناصر

(١) البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٩٦٢.

(٢) بناء الرواية (سيزا) ١٨٠.

(٣) ينظر: المصدر نفسه المكان نفسه.

الفنية في العمل القصصي (١). إلا أننا سنكتفي هنا بأن نعرض لها منضوية تحت أسلوبين رئيسيين هما: السرد الموضوعي والسرد الذاتي.

ولقد حددت للسارد أو الراوي وظائف مختلفة، يخدم من خلالها النص ويساعد على تأدية المهمة التي وجد من أجلها (٢). وهذه الوظائف هي (٣):

١- وظيفة السرد نفسه، وهي بديهية إذ أن أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية.

٢- وظيفة تنسيق: فالسارد يأخذ على عاتقه كذلك التنظيم الداخلي للخطاب القصصي (تذكير بالأحداث أو سبق لها، ربط لها أو تأليف بينها ..)

٣- وظيفة إبلاغ: وتجلّى في إبلاغ رسالة للقارئ سواء أكانت تلك الرسالة الحكاية نفسها أم مغزى أخلاقيا أو إنسانيا.

٤- وظيفة انتباهية: وتتمثل في اختبار وجود الالتئام بينه وبين المرسل إليه (المتلقي) وتبرز في المقاطع التي يتواجد فيها

القارئ على نطاق النص حين يخاطبه السارد مثلا بصفة مباشرة.

٥- وظيفة استشهادية: وتظهر هذه الوظيفة مثلا حين يثبت السارد في خطابه المصدر الذي استمد منه معلوماته أو درجة دقة ذكرياته.

---

(١) للاطلاع على الكثير الذي قيل في هذا الموضوع، ينظر: الأدب وفنونه ١٤٩، وبحوث في الرواية الجديدة ٦٣-٧٦، ونظرية الأدب ٢٨٩-٢٩٣، والقصة العربية في العصر الجاهلي ٣٤٠، وصناعة الرواية ٧٥-٧٧، وصورة البطل في الرواية العراقية ٣٢٩-٣٣١، وبناء الرواية (سيزا) ١٧٥-٢٢٦، ومدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ١٠٢-١٠٤، والنقد التطبيقي التحليلي ٨٥-٩٦، والفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى ١٠٠-١٠٢، وفن كتابة الرواية ٢٠-٢٤، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٦٢-١٦٧، ومجلة آفاق (المغربية) العدد 8-1988/9 عدد خاص بالسرد، ومجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) س١٩٩٩/١ عدد خاص بالرواية، والفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٢٧-١٣٤.

(٢) وإذا ما كان السارد أسلوب صياغة، تغدو وظيفة السارد وظيفة للسرد. واستناد إلى هذا أورد بعض الباحثين وظائف السارد هذه على أنها وظائف للسرد. (ينظر: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٢٧٠).

(٣) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ١٠٣-١٠٦.

- ٦- وظيفة ايديولوجية أو تعليلية: ويقصد هنا النشاط التفسيري، وهذا الخطاب التفسيري أو التأويلي يبلغ في الروايات المعتمدة على التحليل النفسي.
- ٧- وظيفة إهمامية أو تأشيرية: وتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية ومحاولة إقناعه أو تحسيسه، وتبرز هذه الوظيفة خاصة في الأدب الملثزم أو الروايات العاطفية.
- ٨- وظيفة انطباعية أو تعبيرية: ويقصد هنا تبسؤ السارد المكانة المركزية في النص وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة، وتتجلى هذه الوظيفة مثلاً في أدب السيرة الذاتية أو الشعر الغزلي.

أشرنا آنفاً إلى أننا سنكتفي في هذا البحث بالتعرض إلى علاقة الراوي أو السارد بالأحداث والشخصيات أو بقية العناصر الفنية في العمل القصصي منطوية تحت أسلوبين رئيسيين هما السرد الموضوعي والسرد الذاتي، بعيداً عن خوض غمار ماقيل من تفصيلات دقيقة، تشعبت بتشعب رؤى الباحثين والدارسين الخاصة، فضلاً عن اختلافاتهم العامة باختلاف المدارس الفكرية والفنية التي تنتمي إليها كل مجموعة منهم، مما لا يعني في هذا البحث. وإن كان ماسنعرض له يجمع هذه التفصيلات ولكن في خطوط عريضة بما يتناسب وطبيعة رؤيتنا لموضوعنا هذا. على أننا سنحاول عدم إغفال التنبيه إلى أي من تلك التفصيلات إذا ما اقتضى منهجنا ذلك في غضون الدراسة.

#### أولاً: السرد الموضوعي:

ويسمى بسرد (الراوي العلیم)، ذلك أن الراوي أو السارد فيه هو الذي ينتخب الأحداث ويفسرها ويعللها، وهو الذي يقدم الشخصيات ويجسد لنا صراعها الفكري والنفسي وعلاقاتها فيما بينها، ويقوم بوصف شامل لمكان الحدث ومكوناته، ويختزن معلومات كثيرة عن تاريخه، ويتحكم في زمان الأحداث، موقفاً أو واصلاً. إنه ينتقل بين عناصر العمل القصصي بحرية، من غير أن يسوغ أفعاله.

وإذا ما عرف هذا الأسلوب تجدداً\* أو تنوعاً\* على مر الزمن الذي ترسخ فيه بوصفه الأسلوب الأكثر انتشاراً\* في الكتابة القصصية، فإن هذا التجدد والتنوع لم يتجاوز حدود هيمنة الراوي العلیم، وإنما اقتصر على مقدار قرب هذا الراوي أو بعده عن الأحداث، أو مقدار معرفته النسبية بالشخصيات. (١)

(١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٦٨-١٦٩.

ويتجلى السرد الموضوعي - أكثر ما يتجلى - في موضوع هذا البحث، في المطولات التاريخية مثل مطولة علي بن الجهم، التي يقص فيها الحوادث التاريخية المهمة منذ نشأة الخليقة حتى أيامه هو (١)، ومزدوجة ابن المعتز التي دون فيها سيرة الخليفة العباسي المعتضد (٢). بل إن ابن الجهم يبدأ مطولته هذه بمخاطبة المثلقيين، مخبراً إياهم أن مصادرهم، فيما سيقص من أخبار، وثيقة أمنية، وذلك بأبيات ستة أولها: (٣)

الْحَمْدُ لِلَّهِ الْمَعِيدِ الْمُبْدِي      حَمْدُ كَثِيرٍ وَهُوَ أَهْلُ الْحَمْدِ  
ثُمَّ الْمَتْلَاةُ أَوَّلًا وَآخِرًا      عَلَى النَّبِيِّ بَاطِنًا وَظَاهِرًا

ثم يقول:

يَسْأَلُنِي عَنْ أِبْتِدَاءِ الْخَلْقِ      مَسْأَلَةُ الْقَاصِدِ قَصْدُ الْحَقِّ  
أَخْبَرْنِي قَوْمٌ مِنَ الثَّقَاتِ      أُولُو عِلْمٍ وَأُولُو هَيْئَاتِ  
تَقَدَّمُوا فِي طَلَبِ الْأَثَارِ      وَعَرَفُوا حَقَائِقَ الْأَخْبَارِ  
وَفَهَّمُوا التَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ      وَاحْكَمُوا التَّنْزِيلَ وَالْأَوِيلَ...

فبعد أن يخاطب القارئ أو المثلقي مسمياً إياه بالسائل، يخبر أن المصادر التي استقى منها مادته هي أخبار الثقات من ذوي الاختصاص، الذين أخذوا علومهم من التوراة والإنجيل والقرآن، تلك الكتب المقدسة الثلاثة التي غدت بالضرورة مصادره هو أيضاً، ثم إنه سيحيل إلى كل منها على حدة في أثناء القصيدة، ناسباً إليه ما أخذه منه من علم أو خبر (٤).  
ثم إنه يختمها بقوله: (٥)

- 
- (١) ينظر: ديوان علي بن الجهم ٢٢٨-٢٥٠، وعلي بن الجهم حياته وشعره ١٩٣-٢٠٦.  
(٢) ينظر: شعر ابن المعتز ق ١ ٥١٩-٥٩١، وابن المعتز وراثته في الأدب والنقد والبيان ١٧٠-١٧٤.  
(٣) ديوان علي بن الجهم ٢٢٨.  
(٤) ينظر: المصدر نفسه ٢٢٨-٢٥٠، وعلي بن الجهم حياته وشعره ٢٠١-٢٠٢.  
(٥) المصدر نفسه ٢٥٠.

فَنَحْنُ فِي خِلَافَةٍ مُبَارَكَةٍ      خَلَّتْ عَنِ الْإِفْرَارِ وَالْمُشَارَكَةِ  
فَالْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى إِنْعَامِهِ      جَمِيعُ هَذَا الْأَمْرِ مِنْ أَحْكَامِهِ  
ثُمَّ السَّلَامُ أَوَّلًا وَآخِرًا      عَلَى النَّبِيِّ بِأَطْنَأَ وَظَاهِرًا

وفيما بين تلك المقدمة وهذه الخاتمة يقص علينا الأحداث التاريخية، متتابعة متسلسلة بأسلوب (الراوي العلیم) الذي خبر كل شيء مما يقول. من ذلك قوله (١):

وَقَامَ بِالْخِلَافَةِ الْمُنْمُورُ      فَاسْتَوْسَقَتْ بَعْزَمِهِ الْأُمُورُ  
عَاشَ ثِنْتَيْنِ وَعَشْرِينَ سَنَةً      يَحْمِي حِمَى الْمَلِكِ وَيَغْنِي الْخَوْنَةَ  
ثُمَّ تَوَفِّيَ مُحَرَّمًا بِمَكَّهَ      فَوَرِثَ الْمَهْدِيُّ عَنْهُ مُلْكَهُ  
عَاشَ عَشْرَ حِجَاجٍ وَشَهْرًا      وَنِصْفَ شَهْرٍ ثُمَّ زَارَ الْقُبْرَا  
وَأَسْتَخْلَفَ الْهَادِي مُوسَى بَعْدَهُ      وَكَانَ قَدْ وَلَّاهُ قَبْلَ عَهْدِهِ  
وَعَاشَ مُوسَى سَنَةً وَشَهْرَيْنِ      تَنَقَّصُ يَوْمًا وَاحِدًا أَوْ اثْنَيْنِ  
وَقَامَ بِالْخِلَافَةِ الرَّشِيدُ      الْمَلِكُ الْمُنْعَجُ السَّعِيدُ ..

ويتجلى هذا الأسلوب من السرد كذلك، في ما بين أيدينا مما نظمه بعض من الشعراء العباسيين من قصص الأمثال. من ذلك قصيدة الطغرائي، التي منها: (٢):

إِذَا كُنْتُ لِلسُّلْطَانِ خِدْنًا فَلَا تُشْرُ  
عليه بما يؤدي به الدهرُ مُسْلِمًا  
فَقَدْ جَاءَ فِي أَمْثَالِهِمْ أَنَّ شُعْلَبَا  
وَذُنْبَا أَمَابَا عِنْدَ لَيْثٍ تَقْدُمَا  
أَضْرَبَ جُوعٌ طَوِيلٌ فَشَفَهُ  
وَابْقَى لَهُ جُلْدًا رَقِيقًا وَأَعْظَمَا  
فَفَازَ لَدَيْهِ الذَّنْبُ يَوْمًا بِخُلُوقِهِ  
فَقَالَ: كَفَاكَ الشُّعْلَبُ الْيَوْمَ مَطْعَمَا

(١) ديوان علي بن الجهم ٢٤٧-٢٤٨.  
(٢) ديوان الطغرائي ٣٥٥-٣٥٦. وينظر ص ٤٠ - ٤١ من هذا البحث.

فَكُلُّهُ وَأَطْعِمَهُ فَمَا هُوَ شَكْلُنَا

ولست أرى في أكلهم لك مأثماً

فلما أحسن الشَّعْبَانُ بَكْيِدَهُ

تَطَبَّبُ عِنْدَ الشَّيْثِ وَأَحْتَالُ مُقَدِّمًا ...

فالطغرائي وإن بدا قصيدته بحكمة أطلقها متوسلاً في تقديمها

بميغة الخطاب - خطاب المتلقي -، والتي لم تشغل أكثر من بيت

واحد ... فإنه عرض موضوع القصيدة، الذي نظمته على شكل قصة،

بأسلوب (الراوي العليم) المحايد، من غير ما تدخل منه أو تعليق

على مجرياتها، مع إشارته المسبقة في البيت الثاني إلى أن

مصدر ما يروي من قصة في هذه القصيدة وأصله هو مثل مما يروي من

الأمثال.

أما قبائد المديح فتتجلى في الجزء الذي يروي الشاعر فيه

مآثر الممدوح وأفعاله منها، لمحات من هذا الخُطْم (الموضوعي)

من السرد. من ذلك قول أبي تمام، يذكر ماجرى بين الأفشين قائد

جيش الخليفة المعتصم، وبابك الخرمي المتمرد: (١)

لقد لبس الأفشين قُسْطَلَّةُ الوغى

مُحْشَاً بَنَمَلٍ السَّيْفِ غَيْرِ مُوَ اكِلٍ

وسارت به بين القنابل والقنا

عزائم كانت كالقنا والقنابل

وجرد من آرائه حين أضرمت

به الحرب حداً مثل حدّ المناصل

رأى بابك منه التي لاشوى لها

فترجى سوى نزع الشوى والمفاصل

تراه إلى الهجاء أول راكبٍ

وتحت مبير الموت أول نازلٍ

تسرّبل سربالاً من المبر وأرتدى

عليم بعقب في الكريهة قاصل

(١) ديوان أبي تمام ٨٠/٣-٨٦. وينظر: الممدوح نفسه ١٣٢/٣-١٤٥.



وقد ظَلَلْتُ عِقْبَانَ أَعْلَامِهِ مُحْيًى  
 بِعِقْبَانِ طَيْرٍ فِي الدَّمَاءِ نَوَاهِلِ  
 أَقَامَتْ مَعَ الرَّايَاتِ حَتَّى كَانَتْهَا  
 مِنْ الْجَيْشِ إِلَّا أَنَّهَا لَمْ تُقَاتِلْ  
 فَلَمَّا رَأَاهُ الْخُرَمِيُّونَ وَالْقَنَا  
 بَوَّبُوا أَعَالِيَهُمْ مُغِيثِ الْأَسَافِلِ  
 رَأَوْا مِنْهُ لَيْثًا فَأَبْذَعَرَتْ حُمَاتُهُمْ  
 وَقَدْ حَكَمَتْ فِيهِ حُمَاةُ الْعَوَامِلِ  
 عَشِيَّةً صَدَّ الْبَابُكِي عَنْ الْقَنَا  
 مَدُودُ الْمُقَالِي لَامِدُودُ الْمُجَامِلِ  
 تَحَدَّرَ مِنْ لَهْيَيْهِ يَرْجُو غَنِيمَةً  
 بِسَاحَةِ لَا الْوَانِي وَلَا الْمُتَخَاذِلِ  
 فَكَانَ كَشَاقِرَ الرَّمْلِ قَيْفُهُ الرَّدَى  
 لِقَانِمِهِ مِنْ قَبْلِ نَصْبِ الْحَبَائِلِ  
 وَفِي سُنَّةٍ قَدْ أُنْفَدَ الدَّهْرُ عَظَمَهَا  
 فَلَمْ يَرَجْ مِنْهَا مُفْرَجٌ دُونَ قَابِلِ  
 فَكَانَتْ كَنَابِ شَارِفِ السَّنِّ طَرَّقَتْ  
 بِسَقَبٍ وَكَانَتْ فِي مَخِيلَةٍ حَائِلِ  
 وَعَادَ بِأَطْرَافِ الْمَعَاقِلِ مُعَمِّمًا  
 وَأُنْسِي أَنْ اللَّهَ فَوْقَ الْمَعَاقِلِ  
 فَوَلَّى وَمَا أَبْقَى الرَّدَى مِنْ حُمَاتِهِ  
 لَهُ غَيْرُ أَثَرِ الرَّمَّاحِ الدَّوَابِلِ

على الرغم من لجوء أبي تمام في البيت الخامس من هذا النص إلى صيغة المخاطبة باستخدامه الفعل (تراه)، فإنه روى ما كان بين الإفشين وبابك موضوعيا وعن علم، ولم تكن تشبيهاته إلا تأكيدا على أنه رأى وسمع فروى مشبها وممثلا، فضلا عن كون هذه التشبيهات وسيلة فنية يصعب التخلي عنها أو تجاوزها في هذا الشعر العربي.

يتضح في الأمثلة المارة الذكر هنا، فضلا عن غيرها مما يشبهها، هذا النمط (الموضوعي) من أساليب السرد، فالشاعر يروي ما حمل بأسلوب (الراوي العلني) المعارف بتفصيلات ما يروي ودقائقه، على أنه يختار منه ما يشاء هو روايته منه، محددًا زمانه ومكانه.

ويغلب في هذا النمط من السرد فيما بين أيدينا من شعر نبحث فيه عن النزعة القصصية، أسلوب السرد التابع الذي يقص علينا أحداثًا جرت في الماضي. فضلا عن افتتاح ما حدد للسارد أو السرد من وظائف فيها، وبخاصة وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ فضلا عن الانتباهية والاستشهادية. فوظيفة السرد والتنسيق تتضح في سرد الشاعر للحكاية أو الحدث أو الخبر، وتنظيمه لما اختار روايته من وقائعها أو مجرياتها. أما وظيفة الإبلاغ فتتضح في إخبارنا بالحكاية نفسها أو أحداثها، كما في المطولات التاريخية، وذكر أخبار الممدوح وقص أعماله، فضلا عن المغزى الأخلاقي أو الإنساني الذي يمكن استشفافه منها، ناهيك عما يمكن أن يصرح به الشاعر (أو الراوي) من مغزى أراد إيصاله كما في نص الطغرائي السابق.

وأما الوظيفة الانتباهية فتبين فيما يلجأ إليه الشعراء، الذين نعنى بنصومهم ذات النزعة القصصية بالدراسة، من أسلوب التخاطب والتحاور مع القارئ، أو المتلقي، في بدء نصومهم أو نهايتها أو في أثنائها، كما رأينا في الأمثلة التي قدمنا. أما الوظيفة الاستشهادية فتتجلى في إخبار الشعراء المتلقين بمصادر معلوماتهم، كما في محبرة ابن الجهم الأنفة الذكر، وكما في تحديد الطغرائي أن وقائع القصة التي روى هو مما جاء في الأمثال.

ثانياً: السرد الذاتي:

وهو السرد الذي تتنوع فيه الابنية، وتتعدد الرؤى وظلالها، لا أن تحكمه وتيرة واحدة في بناء الشخصية والحدث كما في السرد

الموضوعي، وهو يتيح للشخصية أن تواجه القارئ مباشرة، فتتحدث إليه وتتجاوز من دون وصاية أو توجيه من الشخصيات الأخرى، وتكشف عن نفسها بحرية مطلقة ليس هناك من يحجب عن القارئ بعضاً من أفكارها ومواقفها (١). فالراوي هنا يفسدو أحد شخوص العمل القصصي، يقدم إلينا تفسيره للأحداث وتأويله إياها من خلال وجهة نظره الشخصية (٢). كما يميز حضوره في هذا العمل على أحد وضعين ممكنين: الأول، يكون فيه الراوي بطل سرده. والثاني، أن يكون له دور ثانوي بوصفه ملاحظاً أو شاهداً\* (٣).

يتضح هذا النمط من السرد في النصوص التي تروي بصيغة ضمير المتكلم بخاصة، سواء أكان الراوي المتكلم بطلها أو شاهداً\* عليها، ولعل أبرز ما يتجلى فيه ذلك، النصوص التي تروي لقاء الراوي بفتاته، أذهب هو إليها أم قدمت هي إليه. وفي مثل هذه النصوص يكون الراوي هو البطل، وإن شاركته البطولة حبيبته. من ذلك مثلاً قصيدة ابن الرومي (٤):

كُتِبَتْ رَبَّةُ الثَّغَايَا الْعَذَابِ  
تُتَشَكَّى إِلَيَّ طَوْلُ اجْتِنَابِي  
وَإِنِّي الرَّسُولُ عَنْهَا بِقَوْلِ  
لَمْ تُبَيِّنْهُ فِي سَطُورِ الْكِتَابِ  
إِيَّاهُ الظَّالِمُ الَّذِي قَدَّرَ اللَّهُ  
عُ بِهِ فِي الْأَنَامِ طَوْلُ عَذَابِي

(١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٧٤-١٧٦. ومما جاء فيه أن التغييرات الكبيرة التي أحدثتها رواية تيار الوعي كانت أبرز ما أسهم في تعزيز هذا الأسلوب من السرد، بما سمحته لشخصياتها من أن تتحرر من قيد الرقابة الخارجية، وأن تستغرق في الكشف عن نفسها من دون ضوابط محددة.

(٢) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي ٨٥.

(٣) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا ١٠٢-١٠٣.

(٤) ديوان ابن الرومي ١٣٠/١ ص ٧٦-٧٨ و ٢١٠-٢١١ من هذا البحث. وينظر: أخبار الشعراء المحدثين ٧٠-٧١، وديوان كشاجم ١٥٠ و ٢٠٧، والتبيان في شرح الديوان ٢٧٩/٢، وديوان أبي فراس ١٠٢-١٠٣، وديسان الشريفة الرضي ٧٢٢-٧٢٣، وديوان الأبيوردي ٥٥٦-٥٥٧، وديسان الطغراني ١٤١-١٤٢، وديوان سبط ابن التعاويذي ٣٠-٣٥.

لَوْ عَلِمْتُ الَّذِي بِجَسْمِي مِنَ السَّقْ

مِ وَضُرَّ السَّهْوَى لَكُنْتُ جَوَابِي

فَتَجَسَّمْتُ نَحْوَهَا الْهَوْلُ، وَالْحُرُّ

رَأْسٌ قَدْ هَوَّمُوا عَلَى الْأَبْوَابِ ...

فنحن هنا نتابع القصة كما عاشها بطلها الذي يرويها :  
وقائعها ، شخصها وانفعالاتهم ، إطارها الزماني والمكاني . وقد  
اعتمد فيها أسلوب السرد التابع . كما تتجلى فيها فملا عن وظائف  
السرد والتنسيق والإبلاغ ، الوظيفتان الانطباعية والتأثيرية ؛ إذ  
البطل هو محور الأحداث ، كما أن محاولة إدماج القارئ في عالم  
الحكاية وتحسيسه بها لا تخفى .

أما قصيدة ابن المعتز الآتية ، فيقص علينا رايها وقائع  
ليلة شرب ومجون ، كان هو شخصيتها الرئيسية ومحور مجرياتها ،  
بالاشتراك مع آخرين قرب تأثير أدوارهم من حدود الشخصية  
الرئيسية . وهي التي أولها قوله (١) :

أَرَدْتُ الشَّرْبَ فِي الْقَمَرِ

وَقَطَعُ اللَّيْلَ بِالسُّمْرِ

وَقَدْ جُمِعَتْ مَا يُلْهِي

فَلَمْ أَتْرُكْ وَلَمْ أَذَرْ

فَدَبَّ الْغَيْمُ مُعْتَمِدًا

فَأَخْفَاهُ عَنِ النَّظَرِ

فَبِتُّ أَفْوَرُ مِنْ غَضَبِ

عَلَى الْأَحْدَاثِ وَالْفَيْكِرِ

وَجَاءَ إِلَيَّ شَيْطَانِي

يُحَرِّشُنِي عَلَى الْقَدَرِ

وَحَاوَلَ كُفْرَةً مِنِّي

وَجَزَّأَنِي عَلَى سَقَرِ

فَقَامَ الْعَقْلُ يُطْفِئُ عَنْ

فَوَادِي جَمْرَةِ الْجَبَرِ ...

(١) شعر ابن المعتز ق ١٠٦/٢ - ١٠٧ ومن ١١٣-١١٠ من هذا البحث .  
وينظر : ديوان أبي نواس ١٨٤-١٨٥ .

فقد كان لكل من إبليس وتلامذته ، والعقل ، فضلا عن الغيم ومليح الوجه ، دوره الخاص في التعامل مع بطل هذه الحادثة ، بما رسم لها - أي للحادثة - مجرياتها وحدد لها أبعادها . كما نلمح فيها ظهور وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ ، فضلا عن الوظيفة الانطباعية والتأثيرية ، مع ملاحظة اعتماد الشاعر في هذه القصيدة أسلوب السرد التابع أيضا .

أما قصيدة الواساني التي مطلعها (١) :

مَنْ لِعَيْنٍ تَجُودُ بِالْهَمْلَانِ

وَلِقَلْبٍ مَدْلَمٍ حَيْرَانٍ ؟

فيحكي راويها الذي هو بطلها تفصيلات ماجرى من وقائع في الوليمة التي أقامها في داره بقريّة حمرايا ، مما كان من مدعويه وما أحلوه فيه وفي أهله وداره وماله من عبث وخراب . عارضا لذلك كله بأسلوب السرد التابع . وتتجلى في هذه القصيدة وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ فضلا عن الانطباعية والتأثيرية والانتباهية .

فإذا ما عرضنا لهذا النمط من السرد (الذاتي) الذي يكون راويه مجرد شاهد على الحدث (أو الاحداث) ، أو ذا دور ثانوي فيه ، فإن نص الصنوبري الآتي يوضح لنا كون الراوي مشاهدا . قال (٢) :

يَا عَجَبًا : أَبْصَرْتُ فِي السُّوقِ

مَا أَبْصَرْتَهُ عَيْنٌ مَخْلُوقِ

مَارَاعَنِي إِلَّا فَتًى عَاشِقٌ

وَعَيْنُهُ فِي عَيْنِ مَعْشُوقِ

ضَمَّتْهُمَا الطَّرْقُ إِلَى مَوْضِعِ

كَحَلَقَةِ الْخَاتَمِ فِي الْخَيْقِ

(١) يتيمة الدهر ٣٣٩/١-٣٤٨ . و ص ٤٢-٤٨ و ١٤٦-١٤٨ من هذا البحث . وينظر : ديوان بشار بن برد ٨-٤/٢ ، والاعاني ١٦٤/٢٣ .  
(٢) ديوان الصنوبري ٤٣١ .

## فَأَفْتَرَقَا خَوْفَ رَقِيبَيْهِمَا

عن موعِدٍ بِاللَّحْظِ مَسْرُوقٍ

فالراوي لم يفعل أكثر من أن حكى لنا ما شاهده وأحس به. وذلك بأسلوب السرد التابع أيضا. فإذا ما فتشنا عما في النص هذا من وظائف فنسلم وجود وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ.

أما قصيدة أبي نواس التالية (١)، فالراوي فيها يحكي حدثا اشترك هو فيه، من غير أن يكون هو بطله، بل إن بطله نديم له، وهو يقص علينا ما كان من هذا النديم في مجلس شرب ضمهما معا ففلا عن الساقى، وما أسهم هو فيه منه :

وَنَدِمَانُ صَدَقَ بِأَكْرَ السَّرَّاحِ سَحْرَةً

فَأَضْحَى وَمَا مِنْهُ اللَّسَانُ وَلَا الْقَلْبُ

تَأْنَيْتُهُ كَيْمَا يُفِيقُ فَلَمْ يُفِيقْ

إِلَى أَنْ رَأَيْتُ الشَّمْسَ قَدْ حَازَهَا الْغَرْبُ

فَقَامَ يُخَالُ الشَّمْسَ لَمَّا تَرَجَّسَتْ

قَنَسَادِي الْمَبْسُوحِ وَهِيَ قَدْ كُرِبَتْ تَخْبُو

وَحَاوَلُ نَحْوِ الْكَاسِ يَخْطُو فَلَمْ يُطِقْ

مِنَ الضَّعْفِ حَتَّى جَاءَ مَخْتَبِطًا يَحْبُو

فَقُلْتُ لِمَاقِينَا "أَسْقِهِ" فَأَنْبَرَى لَهُ

رَفِيقٌ بِمَا سُمِنَاهُ مِنْ عَمَلٍ، نَدَبُ

فَنَاولَهُ كَأْسًا جَلَّتْ عَنْ خُمَارِهِ

وَأَتَّبَعَهُمَا أُخْرَى فَثَابَ لَهُ لُبٌّ

إِذَا ارْتَعَدَتْ يَمِينَاهُ بِالْكَاسِ، رَقَمَتْ

بِهِ سَاعَةً حَتَّى يُمْكِنَهَا الشُّرْبُ

فَغَنَى وَمَادَارَتْ لَهُ الْكَاسُ ثَالِثًا

"تَعَزَّى بِمُبَرِّ بَعْدَ فَاطِمَةَ الْقَلْبِ"

(١) ديوان أبي نواس ٧٩-٨١.

فنلصح، في هذا الحدث المروى بأسلوب السرد الشعري، بروز وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ.

أما الراوي في قصيدة أبي فراس الحمداني التي يقول فيها (١):

ولمّا شارَ سيفُ الدّينِ شُرنا،  
كما هيجتُ أسادا، غسابا  
أسنته، إذا لاقى طعاناً،  
صوارمه، إذا لاقى فرابا  
دعانا، والأسنة مشرعات،  
فكنّا، عند دعوتهم، الجوابا  
منائع فاق مانعها ففاقت،  
وغرس طاب غارسه، فطابا  
وكنّا كالسّهام، إذا أصابت

مراميها فراميتها أصابا...

والتي قالها يفتخر ويذكر إيقاع سيف الدولة الحمداني ببني كلاب، فإنه يشير إلى كونه أحد المشتركين في هذه القصة (المعركة)، ولكنه اشتراك كاشتراك أيسة شخصية ثانوية أخرى (مقاتل)، مهمتها إسناد البطل (الأمير القائد). وليس من شك في أن وقوع هذا الحدث حقيقة تاريخية، وإسهام أبي فراس فيه، ليشير إلى أن الراوي هنا هو نفسه الشاعر (المؤلف) - وإن روى ذلك بتعبير فني خاص - . ولا يخفى أسلوب السرد التابع الذي نظم عليه الشاعر نمطه هذا، فضلا عن توافر وظائف السرد والتنسيق والإبلاغ فيه .

وقد يترك الراوي، بوصفه إحدى شخصيات العمل القصصي - سواء أكان متخذا دور البطولة فيه أم دورا ثانويا - العنان لنفسه لتخاطب المثقفي، كاشفة عما يختلج في دواخلها من أفكار أو

(١) ديوان أبي فراس ١٥. وينظر: التبيان في شرح الديوان ١٠٢/٣ - ١٠٣.

مشاعر بإزاء ما يمر من مواقف أو أحداث أو حالات. ولعلنا لانغالي إذا ما ذهبنا إلى أن ما يفتح عنه الشاعر العباسي من مكنونات نفسه، أو أية مشاعر وأحاسيس، في أثناء قراءته وبخاصة ذات السروح القصصي منها، تقترب في بعض من جوانبها من ملامح ما يصطلح عليه حديثا بأسلوب (تيسار الوعي)، ولكن بما يتواءم وطبيعة الشعر العربي العباسي الشكلية والمضمونية الخاصة. من ذلك قول المتنبي (١):

ليالسي بعد الظاعنين شكول  
طوال وليل العاشقين طويل  
يبن لي البدر الذي لا يريده  
ويخفين بدرأ ما إليهم سبيل  
وما عشت من بعد الاحبة سلوة  
ولكنني للنائبات حمول  
وإن رحيلاً واحداً حال بيننا  
وفي الموت من بعد الرحيل رحيل  
إذا كان شم الروح أدنى إليكم  
فلا برحتني روضة وقبول  
وما شرقي بالماء إلا تذكر  
لماء به أهل الحبيب نزول  
يحرمة لمع الاسنة فوقه  
فليس لظمان إليهم سبيل  
أما في النجوم السائرات وغيرها  
لعييني على ضوء الصباح دليل؟

(١) التبيين في شرح الديوان ٩٥-٩٧. وينظر: ديوان بشار بن برد ٢٨٠/١، وديوان أبي نواس ٧٣٤، وشرح ديوان صريع الغواني ١٣٠-١٣١، وديوان أبي تمام ٢٠١/١، وديوان ابن الرومي ٢١٤-٢١٧، وشعر ابن المعتز ق ١ ٧٠-٧٤ و ٣٣١-٣٣٢، وديوان المنوبري ٣٩ و ٥٠-٥١، وديوان الشريف الرضي ٣٩٣/١، وديوان مهيار الديلمي ٣٨١/١، وشرح ديوان سقط الزند ١٤٦.



ألم يرَ هذا الليلَ عَيْنَيْكَ رُؤْيِي

فتظهِرُ فيه رِقَّةً ونحوول؟

إنها نفثات ممدور، أثارها فيه موقف معين فخرجت لتعبر عن نفسها، حاملة معها ذكريات قديمة استلقتها من خزانة الذاكرة. وبعد هذه التأملات والمناجاة التي كشفت بوساطتها شخصية الراوي عن نفسها، تنتقل لتحكي لنا أحداثاً أو وقائع عاشتها أو أسهمت فيها وبما أن هذه الأحداث والوقائع حقيقية، وأبطالها حقيقيون، فإن شخصية الراوي هنا هي نفسها شخصية الشاعر - المتنبي، الذي يروي إحدى بطولات ممدوحه سيف الدولة الحمداني. مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية التعبير الفني.

وهكذا، ومثلما رأينا في السرد الموضوعي، فإن السرد الذاتي لا يتعدى أسلوب السرد التابع في روايته للأحداث، فهي أحداث مضت، مساعد ما يقترب منه من أسلوب (تيار الوعي)، حيث تتداخل الأزمنة وتتحاور، مترابطة متداعية. وشبه ذلك ما حدد للسرد من وظائف، إذ لمسنا وجودها في ما تمثلنا به من نصوص أو أحلنا إليه منها، فضلاً عن غيرها - مما لم نتمثل به أو نحل إليه - ذات النزوع القصصي نفسه، فالنص الواحد منها لا يقل ما يحتوي عليه من هذه الوظائف عن ثلاث أو أربع. كل بحسب موضوعه أو فكرته أو ما أراد التعبير عنه والبوح به.

وشبيه بما قد يحمل في العمل القصصي، الروائي منه بخاصة، من استخدام الروائي لأكثر من أسلوب سردي في الرواية الواحدة؛ (إذ ينتقل الروائي بين أسلوب السرد بضمير الغائب وأسلوب السرد بضمير المتكلم، كما ينتقل من هذين الأسلوبين إلى أسلوب الرسائل واليوميات، ويجرب معظم الروائيين تقنية تيار الوعي بوصفها أسلوباً جديداً في السرد الروائي) (١)، ما يحدث فيهما

---

(١) صورة البطل في الرواية العراقية ٣٨٣.

نعالجيه من شعر عباسي ذي نفس قممي، فقد ينتقل الشاعر فيه من أسلوب سردي إلى آخر في النص الواحد، وذلك كله في حدود ما تسمح به طبيعة هذا الشعر. وقد أشار حازم القرطاجني، من قبل، إلى ما يمكن أن يكون من مثل هذا الانتقال بقوله الذي نوردته كاملاً هنا لأهميته، مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة وجهة نظره هو لمثل هذا الموضوع ودافعه إلى الكلام عليه، فضلاً عما يشير إليه من انتشار هذا الأسلوب في الشعر العربي ومنه الشعر العباسي. قال القرطاجني (١) فأمّا المأخذ الذي من جهة الحيلة الراجعة إلى القائل فمن شأنه أن تقع معه الكلم المستندة إلى ضميري المتكلم كثيراً. فأمّا ما يرجع إلى السامع من ذلك فكثيراً ما تقع فيها الصيغ الأمرية وما بإزائها. وبالجملّة تكثر فيها المسموعات التي هي أعلام على المخاطبة. فأمّا ما يرجع إلى المقول به فكثيراً ما تقع فيها الأوصاف والتشبيهات، وأكثر ما يستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة. وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضاً يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة الإخبار عن نفسه وتارة يجعله كافاً أو تاء فيجعل نفسه مخاطباً وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب. فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض (٢). من ذلك أن بشاراً بن برد في قصيدته التي مطلعها (٣):

أعاذلُ قد نهيتُ فما انتهيتُ

وقد طال العتابُ فما انشئتُ

يبدأ باستخدام صيغة الخطاب للعادلة التي تلومه في هواه في عدة أبيات، ثم ينتقل إلى صيغة المتكلم ليروي ما كان من قصته مع فتاته التي رغب في لقائها مستفيداً في أثناء روايته هذه من أسلوب الرسائل أو الوشائق وذلك بإشارته إلى ما دسته إليه

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٣٤٧ - ٣٤٨.

(٢) ديوان بشار بن برد ٨-٤/٢.

وبعثت به من كتاب وقالت له فيه ، في قوله :

وَدُسْتُ فِي الْكِتَابِ إِلَيَّ إِنِّي

- وَقِيْتُكَ - لَوْ أَرَى خَلَا مُضِيَّتْ

عَلَى مَا قَدْ عَلِمْتُ جَنُونَ أُمِّي

وَأَعْيُنُ إِخْوَتِي مِنْذُ ارْتَدَّيْتُ

يَقُولُونَ : اَنَعَمِي ، وَيَرَوْنَ عَارًا

خُرُوجِي إِنَّ رُكِبْتُ وَإِنْ مَشِيْتُ

وَمِنْ طَرَبِي إِلَيْكَ خُشَعْتُ فِيهِمْ

كَمَا يَتَخَشَّعُ الْفَرَسُ السُّكَيْتِ

فيتوسل بأسلوب الرسائل أو الوشائق هذا متمثلاً في الكتاب الذي

بعثت به إليه حبيبته ليعمق مجرى الحدث ويزيد من تعقيده بما

أضافه بوساطة ذلك الكتاب من شخصيات لها إسهام مؤثر في وقائع

هذا الحدث وهي (الأم) و (الإخوة) من خلال مراقبة الفتاة ومنعها

من الخروج للقاء حبيبها ، ومن ثمة كان تأثيرها في شخصيتي

الحدث الرئيسيتين (الشاعر أو الراوي) و (الفتاة الحبيبة) ،

إذ تزيد من معاناتها وألمها جراء عدم تحقق اللقاء ، وهذا ما

نجحت فيه هاتيك الشخصيات ، كما أخبرتنا بذلك القصيدة نفسها .

وبعد أن يعرض الشاعر لما جاء في الكتاب مبيناً عن دوره

المهم في ما يتحدث عنه ، يكمل سرد ما يحكي ليروي أخيراً ما

غنته جارية هذه الفتاة على لسانها - أي لسان الفتاة - معلنة

عن ألمها لعدم تمكنها من لقاء حبيبها ، ومخاطبة ألمها مستعطفة

إياها وطالبة رثاءها ، ولكن من دون طائل ، و تنتهي القصيدة

عند هذا الحد (١) .

(١) ولعل من التوسل بأسلوب الرسائل ما جاء في قصيدة ابن الرومي التي أولها :

كُتِبَتْ رُبَّةُ الثَّنَايَا الْعَذَابِي  
تَتَشَكَّى إِلَيَّ طَوْلُ اجْتِنَابِي

وإثاني الرسولُ عنها بقولٍ  
لم تبينه في سطور الكتاب

(=)

أما المتنبي فإنه يبدأ قصيدته (١) :

ليالي بعد الظاعنين شُكولٌ

طوالٌ وليلٌ العاشقين طويلٌ

بالجوح بما أشارته في نفسه هذه الليالي من أفكار ومشاعر، وما دعته من ذكريات، وذلك بصيغة المتكلم. ثم ينتقل لمدح سيف الدولة الحمداني، واصفا معركة له مع الروم، مضمنا فيها وصف سيف الدولة، وحركة جيشه في الزمان والمكان. من ذلك قوله :

رمى الدربُ بالجُرُجِ الجيادِ إلى العدى

وما علموا أن السَّهامَ خيولٌ

شوائلٌ تشوالُ العقاربُ بالقنا

لها مَرَجٌ من تحتِهِ وصهيل

وما هي إلا خُطْرَةٌ عُرُفَتْ لسه

بحُرَّانٍ لُبَّتْهُمَا قَنَا ونصول

وفي أثناء هذا الوصف الذي استعمل فيه الشاعر ضمير الغائب المفرد، وبين الفينة والفينة، يأتي الشاعر بضمير المتكلم للجمع، كأنه يريد من ورائه أن ينبه إلى وجوده في خضم هذه المعركة - الحدث بوصفه مقاتلا في جيش الممدوح. إذ قال في معرض كلامه على الخيل :

(=) أيها الظالم الذي قَدَّرَ اللَّـ

هو علمت الذي بجسمي من السَّقَمِ

م وضُرَّ الهوى كنت جوابي

(ينظر: ديوان ابن الرومي ٣٣٠/١ وص ٧٦ - ٧٨ و ٢١٠ - ٢١١ من هذا البحث). إذ إنه عمد إلى هذا الأسلوب في بدء قصيدته التي يروي فيها قصة زيارته لحبيبته، ليخبر بما جاء في هذا الكتاب من شكوى حبيبته له بما تعانيه من سقم وضُرَّ أحدثه فيها حبها إياه بخاصة وأنه قد ابتعد عنها، ليدفعه هذا الكتاب إلى تجشم هول زيارتها بما يكتنفه فيه من أخطار فهي محاطة بالحراس والبواب... وقد أشار الشاعر أو الراوي هنا إلى أنه استشف ما تعانيه فتاته من سقم وضُرَّ مُمنا إذ لم تمرح هي به ولم تعلن عنه بوضوح وتحديد في كتابها هذا إليه. وربما كان عدم التمرح هذا خوفا من أن يقع كتابها في يد من لا تريده أن يعرف بما بيئها من ود أو أن يخون الرسول ما أوثمن عليه.

(١) التبيان في شرح الديوان ٩٥/٣ - ١١١.

وَرَعْنُ بِنَا قُلُوبُ الْفِرَاتِ كَانَمَا  
تُخِرُّ عَلَيْهِ بِالرَّجَالِ سَيُولُ

ومنه ايضا قوله :

تُمَلُّ الْحِصُونُ الشُّمُّ طُولُ نَزَالِنَا

فَتَلْقَى إِلَيْنَا أَهْلُهَا وَتَزُولُ

ثم ينتقل بعد الوصف إلى مخاطبة دمشق الروم في عدة أبيات. منها :

لَعَلَّكَ يَوْمًا يَا دُمَشْقُ عَائِدُ

فَكَمْ هَارِبٍ مِمَّا إِلَيْهِ يَسْؤُلُ

ثم ينتقل مباشرة بعد هذا الخطاب لقائد الروم ، إلى مخاطبة  
ممدوحه سيف الدولة ، قائلا :

قُدَّتْكَ مَلُوكٌ لَمْ تُسَمِّ مَوَاضِيَا

فَإِنَّكَ مَاضِي الشَّفَرَتَيْنِ مَقِيلُ

إذا كان بعضُ النَّاسِ سَيْفًا لِدَوْلَةٍ

فَفِي النَّاسِ بَوَاقَاتُ لَهَا وَطَبِيعُ

وينتقل بعد هذين البيتين للكلام على نفسه ، وأوله قوله :

أَنَا السَّابِقُ الْهَادِي إِلَى مَا أَقُولُ

إِذْ الْقَوْلُ قَبْلَ الْقَائِلِينَ مَقُولُ

لينتقل بعد إلى إيراد مجموعة من الحكم . منها :

سَوَى وَجَعِ الْحَسَادِ دَاوٍ فَإِنَّهُ

إِذَا حُلَّ فِي قَلْبٍ فَلَيْسَ يَحُولُ

ومنها بصيغة الخطاب للمفرد :

وَلَا تَطْمَعَنَّ مِنْ حَاسِدٍ فِي مَوَدَّةٍ

وَإِنْ كُنْتَ تُبْدِيهَا لِسِهِ وَتُنِيلُ

ومنها بصيغة المتكلم للجمع :

وَأَنَا لَنُلْقَى الْحَادِثَاتِ بِأَنْفُسٍ

كَثِيرُ الرِّزَايَا عِنْدَهُنَّ قَلِيلُ

يَهُونُ عَلَيْنَا أَنْ تُصَابَ جُسُومُنَا

وَتَسْلَمَ أَعْرَاضُنَا وَعَقُولُ

ثم يشخص من قبيلة الممدوح مخاطباً يتوجه إليه بالكلام في بيت واحد داعياً إياه للفخر بالممدوح. ثم ينهي القصيدة بأبيات يصف فيها ممدوحه بصيغة تقرب بوساطتها هذه الأبيات من أن تكون حكماً.

أما الأبيوردي في قصيدته (١):

سَلِ الرِّكْبُ يَا ذَوَادُ عَنْ آلِ جَسَّاسٍ

هَلْ ارْتَبَعُوا بَعْدَ النَّقِيبِ بِأَوْطَاسٍ

فإني أرى النيران تهفو فروعها

على عذب الوادي بميشاء ميعاسٍ

فإنه يبدوها بمخاطبة الذواد هذا، ثم ينتقل مباشرة لوصف فتاته ولقائه بها في إحدى الليالي، وما كان بينهما في أثناء هذا اللقاء، وذلك بصيغة المتكلم المفرد، وإن جاء في أثناء ذلك بيت ضمنه مخاطبة المتلقين أو السامعين، وهو قوله:

وَدُقْتُ، عَقَا عَنَّا إِلَهُ وَعَنكُمُ

جنى ريقاً تلهي أخاكُم عن الكاس

ثم يحسن الانتقال مباشرة من قص ما كان من لقائه بفتاته إلى المدح، وذلك بقوله:

ولاحث تباشيرُ الصَّباحِ كأنها

سنى المقتدي باللم في آل عباس

وبعد بيتين في مدحه حاكياً عنه بعضاً من صفاته، يستمر في مديحه ولكن بصيغة المخاطبة - أي مخاطبة الممدوح - هذه المرة، وهو ما يبدوه بقوله:

إليكُ أميرُ المؤمنين رُمْتُ بنا

علاً تنتهي أعراقهم إلى الياس...

وهكذا نرى أن هذه التنويمات والانتقالات، التي مثلنا لها في هذه النصوص، هي لمحات مما عرفه الفن القصصي الحديث من

انتقال بين أساليب السرد . لبيدل ذلك - فضلا عن غيره - عما كان يحفل به الشعر العباسي من نفس قصصي حمل - فيما حمل - كثيرا مما أخضعه النقد الحديث للبحث والدراسة من عناصر الفن القصصي، ولكن بما يتواءم وخصوصيته .

#### وسيلتا السرد :

وإن حددنا في مستهل هذا الفصل ماهية السرد، وخلصنا من ذلك إلى كون الوصف والحوار وسيلتي السرد اللتين يستعين بهما في عملية البناء الشاملة للنص القصصي، نعرض فيما نستقبل من هذا الفصل لدور هاتين الوسيلتين فيما نعالجه بالدرس من نزوع قصصي لدى الشعراء العباسيين، وبما يتناسب وطبيعة نظرتنا للموضوع .

#### أولاً : الوصف :

إن للوصف دورا مهما في إتمام عملية البناء القصصي، فوظيفته لم تعد قاصرة على قدرته في تزيين النص، أو في كونه خلفية توظف الأحداث والشخصيات، إنما تطورت تبعا لتطور فن السرد، وأصبح ذا مستوى تعبيرى يرتبط بالاحاسيس والمشاعر الإنسانية، واقترن مباشرة بأسلوب السرد الذي يعتمد عليه، فهو في أسلوب السرد الموضوعي أداة بنائية بيد الراوي العلیم يحدد بواسطتها الإطار الزماني والمكاني للأحداث، وطبائع الشخصيات. وهو في أسلوب السرد الذاتي يمتزج برؤى الشخصية، ويتناغم مع حالاتها النفسية (١).

---

(١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٨٠ - ١٨١ .  
وذهب بعض من الباحثين إلى أن الوصف الذي يطلق عليه بالتزييني أو التحميلي هو ذو طبيعة تفسيرية رمزية، فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات، وتصف كل ما يتعلق بهم وبيئتهم، تعمل في الوقت نفسه على كشف تركيبهم النفسي وتشير إليه أيضا. فضلا عما يمكن أن يتوصل إليه بواسطة الوصف من إيهام القارئ بأن العالم الذي يقرؤه هو عالم حقيقي وواقعي (ينظر: حدود السرد (مجلة) ٥٩ - ٦١، والفهاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٦٢ - ١٦٥، وملامح السرد (=)

ولعل في ما مر من فصول هذا البحث ما يغنيننا عن التكرار والإعادة في سرد الشواهد وإيراد الأمثلة في هذا الموضوع (١).

### (=) القصص في الشعر الأندلسي (٢٧٦).

وعن علاقة الوصف بالسرد، تذهب سيزا قاسم إلى (أن النص الروائي قسماً جملته ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية "وأياً إلى حوار إنما الثنائية الأساسية هي بين السرد والوصف". وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة... ولكن بالرغم من الاستقلال النسبي للوصف في بنائه من العنصر الزماني فقد ظل دائماً في مرتبة ثانوية في الرواية أو بمعنى أصح ظل كذلك زمناً طويلاً حيث إن الوصف أصبح العنصر الأساسي [كذا] في الرواية الجديدة ولكنه اتخذ وظيفة سردية خاصة "خادماً للسرد" ولذلك أغفله النقاد زمناً طويلاً واعتبروه عنصراً مقحماً على السرد أو هو عنصر تابع عرضي... هناك ولا شك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسد الحركة، فإن النص الروائي يتذبذب بين هذين القطبين. وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها). بناء الرواية ١١٢ - ١١٣. وينظر: حدود السرد (مجلة) ٥٩ - ٦١.

(١) عرضنا في الفصل الأول لطبيعة تصوير الحدث ووصفه وأسلوب سرد وقائعه في تتابعها وتسلسلها - فضلاً عما قد يكون من مجموعة من الأحداث - في هذا الشعر العباسي ذي النزعة القصصية. كما عرضنا في الفصل الثاني لطبيعة تصوير الشخصية ورسمها، شكلاً وموضوعاً، وسواء أكانت شخصيات بشرية أم غير بشرية. أما في الفصل الثالث فقد عرضنا لوصف الزمان والمكان بوصفهما إطاراً تجري في أثناءه مجريات القصة، فضلاً عما يمكن أن يكون من تعبير عدد من الشعراء عن إحساسهم بهما، على اختلاف وسائلهم في التعبير عن هذا الإحساس، وأما وصف الحالات النفسية وما تكنه الشخصيات من أفكار ومشاعر فقد توزعت أمثلته على الفصول كلها، كل بما يتناسب وخصوصية العنصر المعالج فيه ومنه هذا الفصل.

وإذا ما أردنا التعرض لما قد يكون في هذا الشعر الذي ندرس من وصف للأشياء، يسهم في توضيح النزعة القصصية أو تأكيدها، ينبغي علينا بدءاً أن نشير إلى ما قيل في هذا الأمر من تنظير. تقول سيزا قاسم "... يؤدي الشيء دوراً مزدوجاً في الرواية فهو يشير إلى حقيقة واقعة في العالم الخارجي... وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصة في النص: إذ يجب أن يكون حاملاً لمعنى. فإن الأشياء فتكون إشارية [كذا] والفارق بين الرمز والإشارة أن الرمز أكثر كثافة ويرتبط بمجموعة من الدلالات المعقدة. يمتلك المكان إذن بمثابة بل آلاف الأشياء ويختر بها العالم الخارجي وتمثل قوة هائلة من العناصر يتفاعل معها الإنسان. فبخلاف ما يوجد في المنازل من -أثاث وأدوات ومائدة وملابس وماكولات ومشروبات وأدوات زينة وأوان، وأدوات كتابة وقراءة وآلات مهنية يستخدمها كل عامل في مزاولة حرفته.. فهناك المكاتب والمطاعم والحواري والدكاكين المختلفة التي يدخلها الإنسان ويخرج منها يقضي فيها حاجيات حياته اليومية. يبتاع لوازمه، ويقضي مصالحه. ومن هنا تدخل الأشياء



## ثانياً: الحوار:

يعرف الحوار الفني بأنه (أحدث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في العرض والأسلوب) (١)، وإذا كانت المسرحية تتألف كلها

- (=) المرتبطة بكل هذه العوالم المختلفة عالم الرواية . وتدخل الأشياء العالم الخارجي في عالم الرواية وتساهم في خلق "المناسخ" العام هذا بالإضافة إلى دور هام وخطير إذ تتحول من مجرّد عناصر من العالم الخارجي إلى رموز، فإذا كانت في بعض الأحيان مفسرة وموحية فإنها سواء كانت أشياء من الطبيعة (نباتات أو أشجار أو مخور أو زهور الخ...) أو من صنع الإنسان فإنها تفتقل من معناتها المباشرة إلى مستوى أعلى، وتمبّخ لها كثافة تتجاوز المعنسي المسرحي للكلمة... بناء الرواية ١٣٦ - ١٣٧. وينظر: القصة الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ١٩٠.
- وقد حفل الشعر العباسي ذو النزعة القصصية بمثل هذه الأوصاف. منها السفن والحراقات (ينظر: شرح ديوان صريع الغواني ١٠٥ - ١١١، وشعر علي بن جبلة المعروف بالعكوك ١٦٢ - ١٦٣). ومنها الأشااث والملابس (ينظر: الأغاني ٢٣ / ١٦٤، وأخبار الشعراء المحدثين ٢٤، وديوان السري الرفاء ٣٦٥/١ و ١٧٨/٢ و ١٧٩ و ٥٧٨ - ٥٧٩، ويتيممة الدهر "قصيدة الواساني" ٣٣٩/١ - ٣٤٨). ومنها الأطعمة والأشربة والولائم (ينظر: ديوان السري الرفاء ٨٢٥/٢ - ٨٢٦، ويتيممة الدهر "قصيدة الواساني" ٣٣٩/١ - ٣٤٨، وديوان الطغرائي ١٧٨ - ١٨٠، واتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري ٢٨٦ - ٢٩٨). ومنها ذكر الحوائث والخمارات - إذا ما اعتدناها أشياء استناداً إلى النص السابق - ، وإن لم يتعرض الشعراء لها بالوصف، لكنها كثيراً ما كانت مكاناً احتوى الحدث (ينظر: ديوان أبي نواس ١٤٧ - ١٤٩ و ١٨٤ - ١٨٥، وشرح ديوان صريع الغواني ١٢٣ و ١٤٤).
- (١) المصطلح في الأدب العربي ٥٣. وينظر: القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي ٤٠-٤٣، والبهاء الفني لرواية الحرب في العراق ١٨٦، والحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١-٥.
- ولقد وضع بعض من الباحثين فروقاً بين الحوار الذي هو كلام الشخصيات في الأعمال القصصية والمسرحيات، والمحادثة التي هي كلام الرجال والنساء في الحياة العادية، وهي "أن غرض الحوار ليس هو أن يحكي المحادثة حكاية طبيعية بل أن يقدم في شوب المحادثة ما لا يوجد في المحادثة، فيكون مسلماً حيث المحادثة مملة، مقتصداً حيث المحادثة مفيضة، بينا وأما حيث المحادثة متممة أو غامضة. والطريقة هي بالطبع طريقة كل فن: طريقة التعميق بالنظام والترتيب اللذين يقومان على الاختبار" الكاتب وعالمه ٢٧٣. وينظر: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ١٠-١١. وقد اشترط عدد من الدراسات أن يكون الحوار في العمل الفني، ومنه القصصي طبعاً، موجزاً مركزاً مكثفاً (ينظر: فن القصة ١٢٠، وفن الأدب ١٤٨، والنقد الأدبي ١٤١، والحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ١٠-١١، والنقد التطبيقي التحليلي ١٧٣).
- كما أن الحوار قد يكون بين أكثر من شخصين - أي بين ثلاثة فأكثر، أو بين شخص من جهة ومجموعة من الأشخاص من جهة أخرى - (ينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم ٣٠٣).

من حوار، وأفعال ترى، فليس من الضروري أن يوجد الحوار في كل قصة، على الرغم من كونه أسلوباً تفسيرياً مهماً، فيما لو أُجيد استخدامه وحسنت الإفادة منه، فقد تخلو منه القصة وتمضي على أنها صورة لشخص أو رسم لحادثة، وهذا هو الغالب في القصص القصيرة (١).

أما في الاقصومة فإن الحوار (لايستلزم مناقشات لأفكار عامة تطول بقدر مايستلزم الأسلوب الفني الذي يعتمد على التركيز في الحوار بعكس الرواية التي تقبل عدداً من المعاني أو التفسيرات حول موضوع معين أو صراع بين شخصين يطول أمده (٢).

وإذا ما ذهب بعض الباحثين إلى أن وجود الحوار في القصيدة لايمكن أن يعطينا عملاً قصصياً إذا لم يفتن بحادثة معينة، ولذلك فقد نجد من القاصد ما يعتمد اعتماداً كلياً على الحوار، ولكن لا يستطيع أن نجد فيه روحاً قصصية لخلوه من الحادثة على الرغم من وجود الشخصيات والحوار (٣)، فإن منهجنا يقوم على أن الحوار، حتى إذا لم يفتن بحادثة معينة، فهو ملمح قصصي، يشير إلى وجود النزعة القصصية لدى الشاعر الذي نظم مثل هذا الشعر (٤) فمادام الحوار معدوداً بوصفه أسلوباً تعبيرياً مهماً في العمل القصصي، ومادام الشاعر قد أفاد منه في نص معين في التعبير عن فكرة بذاتها أو إحساس بعينه - وإن لم يقرنه بحدث ما، فإن له - أي الشاعر - القدرة والقابلية على ربطه في نص آخر غيره بحدث ما - وهو ما لحظناه لدى أغلب الشعراء الذين عرضنا لشعرهم بالدراسة - خاصة إذا ما

- 
- (١) ينظر: الكاتب وعالمه ٢٧٩، والفن القصصي في القرآن الكريم ٣٠١، وملاحم السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٣. ولم يلمع الدكتور عز الدين إسماعيل الحوار عنصراً من عناصر العمل القصصي (ينظر: الأدب وفنونه ١٤٢-١٦٧).  
وقد عرض عدد من الباحثين لطبيعة الفرق بين الحوار في العمل القصصي عنه في العمل المسرحي (ينظر: فن الأدب ١٤٨-١٥٢، والحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ٣٢-٣٤ و ١١٧-١١٨، والنقد التطبيقي التحليلي ١٢٩-١٣١).  
(٢) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ١٩٥.  
(٣) ملاحم السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣١٤.  
(٤) ينظر: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي ٣٣.

أجاد استعماله ونجح في الإفادة منه . فضلا عن أننا في دراستنا لشعر حقبة زمنية ما ، قد نجد عند شاعر ما لانجده عند غيره ، أو ما قد نجد بعضا منه عند سواه . فيؤكد ذلك هاتيك النزعة القصصية .

ومما اشترط في الحوار هو أن يكون مطابقا للغة التي تفكر الشخصية وتتكلم بها ، بمعنى أن يمثل الحوار كل شخصية في العمل القصصي كما هي ، منهج تفكير ، وأسلوب أداء ، ومفردات كلام ، وإيقاع صوت ؛ إذ تتباين شخصيات العمل القصصي الواحد في كل ذلك كتباين الناس في الحياة اليومية المعتادة (١) .

وقد خص الحوار في العمل القصصي - كما في العمل الفني - بعامة - بجملة من الوظائف تؤكد أهميته فيه بوصفه وسيلة تعبيرية تغني العمل القصصي إذا ما أحسنت الاستفادة منها ، وتصب هذه الوظائف في امرين اثنين : الأول ، الإخبار عن الحوادث وخدمة سيرها وتطورها . والثاني ، التعريف بالشخصيات - ومن ضمنها الراوي ، سواء أكان هو المؤلف (الشاعر) نفسه أم لم يكن - من حيث تصويرها شكلا والبيان عن طبائعها وكشف دخالها النفسية (٢) .

وعرف الحوار تطورا واضحا في الأعمال القصصية شأن أساليب السرد ووسائله ، فإذا ما كانت الدراسات التقليدية ترى أن من خصائص الحوار أن يكون منطوقا ، وأنه يجب أن يكون بين

---

(١) ينظر: فن القصة ١١٩ ، والنقد الأدبي ١٤١ ، وفن القصة القصيرة ١٠٠ ، والحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ٩-١١ ، وصورة البطل في الرواية العراقية ٣٢٨-٣٢٩ ، والنقد التطبيقي التحليلي ١٣٠-١٣١ ، والحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٦٩-١٧٨ .

(٢) ينظر: فن القصة ١١٧-١٢٠ ، وفن الأدب ١٤٨-١٥٢ ، والكاتب وعالمه ٢٦٨ ، والنقد الأدبي ١٤١ ، وفن القصة القصيرة ٩٧ ، والحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ١٣-٣٧ ، وصورة البطل في الرواية العراقية ٣٢٨ ، والنقد التطبيقي التحليلي ١٢٩-١٣١ ، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٨٦ ، والحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٥٨-١٦٧ .

شخصين أو أكثر، فإنه في الدراسات الحديثة لم يقتصِر على ذلك، فقد يتحول إلى حديث فردي صامت Monologue ويعرف الحديث الفردي بأنه العملية التي ينشأ فيها الكلام عفويا، لكي يعبر عن تجربة البطل الباطنية تعبيراً هيناً، ليناً، يتلاءم وسيولة المادة الشعرية. وقد تأثر الحوار الفردي مباشرة بأساليب السرد فظهر الحديث الفردي غير المباشر بتأثير من أسلوب السرد الموضوعي، وهو حديث يقدم فيه المؤلف واسع المعرفة (الراوي العلّيم) مادة غسيرة متكلم بها، ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما. وظهر أيضاً الحديث الفردي المباشر بتأثير من أسلوب السرد الذاتي، وهو حديث تناجي به الشخصية نفسها من دون الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً. ولعل رواية (تيار الوعي) كانت الرائدة في إشاعة هذه الأساليب المبتكرة في الحوار. فما تتميز به تلك الرواية ذوبان الحديث المنطوق، وظهور الحديث الفردي الخفي في النفس بصورة مناجاة خاصة متحررة من القيود الخارجية، وكان قد عرف هذا الأسلوب على نطاق ضيق جداً قبل ظهور رواية تيار الوعي (١).

شغل الحوار في هذا الشعر العباسي الذي نعالج حيزاً مهماً، مسهماً في بيان النزعة القصصية في هذا الشعر ومؤكداً دوره المؤثر فيه، وذلك طبعاً بحسن توسل الشعراء به، وجسودة استخدامهم إياه أسلوباً تعبيرياً مهماً ومؤثراً. وقد حفل هذا الشعر بكل الأساليب والصيغ التي عرفها الشعر العربي بعمامة من

---

(١) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة ٤٢-٦٢، والبناء الفني لرواية الحرب في العراق ١٨٦-١٨٧ وقد عرف دوجاردان المونولوج الداخلي بقوله: "المونولوج الداخلي: نعت مفيد لبعض الآثار القصصية ذات الطبيعة الوجدانية المكتوبة من وجهة نظر صاحبها. ويضعنا إلى حد كبير عند محور خواطر الشخصية القصصية ويلجأ فيها الخاطر إلى استخدام الكلمات أكثر مما يلجأ إلى استخدام الصورة" القصة السايكولوجية ١٢٥. ويرى أ.ف. تشيتشرين أن "المونولوج الداخلي هو موطن المفاهيم التي يعيشها الأبطال والتي تعتبر بدورها لولب عدته الفكرية" الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته ٢٠٥.

فنون الحوار، منذ أقدم ما وصل إلينا منه حتى وقته (١). وسنعرض له في ما يأتي من تطبيق بحسب تسلسل ماعرفنا له من عناصر قصصية - منفردة أو مجتمعة كلها أو بعضها -، هذا إذا ما وظف الحوار في غير عنصري الحدث والشخصية اللذين أشرنا في ما سبق إلى أن توظيف الحوار يأتي بخاتمة لخدمة بنائيهما الفني - منفردين أو مجتمعين -. وذاك فيما اخترناه من نماذج لما اصطلح عليه بالحوار الخارجي أولاً وفي الحوار الداخلي ثانياً، محاولين بيان ما في كل منهما من خصوصية تتوافق وما تتضمنه من نمط حوارى أو طريقة حوارية، وعارضين للادوات الفنية المستخدمة في ذلك.

قال مروان بن أبي حفصة يخاطب ممدوحه هارون الرشيد (٢):

أُطِفْتُ بِقُسْطُنْطِينِيَّةِ الرُّومِ مُسْنِداً  
إِلَيْهَا الْقَنَا حَتَّى اكْتَسَى الذُّلَّ سَوْهَا  
وَمَارَمَتْهَا حَتَّى أَتَتْكَ مَلُوكُهَا  
بِحِزْبَيْتِهَا وَالْحَرْبُ تَغْلِسِي قَدُورَهَا

فبوساطة حواره مع ممدوحه الذي تمثل في توجيهه الكلام إليه بميغة الخطاب المتمثلة بتاء الخطاب في (أطفت) و (رمتها) وكاف الخطاب في (أتتك)، أخبرنا بالحدث الذي هو حصار جيش الممدوح للقسطنطينية، حتى رضح الروم لدفع الجزية عن يدهم صاغرون. إن هذا الأسلوب من الحوار، أي مخاطبة الممدوح مدحا له ووسيلة للإخبار بالحدث الذي كان - أي إخبار المتلقي - والكثيرة نماذجه في هذا الشعر العباسي الذي ندرس (٣)، لهو من أبرز أساليب التحاور التي نلقاها فيه، مما يعزز ماذهب إليه من

(١) ينظر في بيان أساليب الحوار وأنماطه وميغته تفصيلاً: الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٨-١٢٤.

(٢) شعر مروان بن أبي حفصة ٦٠.

(٣) ينظر: ديوان بشار بن برد ٢٨٤/٣-٢٨٩، وديوان أبي نواس ٥١٩، وديوان البحتري ٢٢٦٨/٤، والتبيان في شرح الديوان ٣٧٨/٣ - ٣٩٢.

طغيان الروح القصصية لدى شعراء هذا العصر؛ إذ فضلا عما فيه من إخبار بالحدث - بتفاصيله أحيانا - يأتي مافيه من مديح لشخص الممدوح ليمثل نمطا متميزا من رسم الشخصية بذكره صفات الممدوح وأفعاله. هذا كله ناهيك عن توسله بأسلوب الحوار. ومما يشبهه مخاطبة قائد الأعداء، قصدا إلى الفخر وإلى هجاء العدو فضلا عن الإخبار بالحدث. يقول أبو فراس الحمداني من قصيدة له (١):

أَتَزَعُمُ يَا ضَخْمُ الْغَادِيْدِ، أَنَّنَا  
وَنَحْنُ أَسْوَدُ الْحَرْبِ لَا نَعْرِفُ الْحَرْبَا؟  
فَوَيْلَكَ مَنْ لِلْحَرْبِ إِنْ لَمْ نَكُنْ لَهَا؟  
وَمَنْ ذَا الَّذِي يُمَسِّي وَيُضْحِي لَهَا تَرْبَا؟  
وَمَنْ ذَا يُلْفُ الْجَيْشُ مِنْ جُنْبَاتِهِ؟  
وَمَنْ ذَا يَقُوْدُ الشَّمَّ أَوْ يَمْدُمُ الْقَلْبَا؟  
وَوَيْلَكَ مَنْ أَرْدَى أَخَاكَ بِمَرْعَشٍ  
وَجَلَّلَ ضَرْبًا وَجْهَهُ وَالْبِدِكُ الْعُضْبَا؟  
وَوَيْلَكَ مَنْ خَلَّى ابْنَ أُخْتِكَ مَوْثَقَا  
وَحَلَاكَ بِاللَّقَانِ تَبْتَدِرُ الشَّعْبَا؟

إنه يذكر دمستق الروم بوقائع مرت تشير إلى هزيمة جيش الروم أمام جيش سيف الدولة الحمداني، من مثل ما كان من صولات جيش سيف الدولة وجولاته على جيش الروم، ومقتل أخي الدمستق نفسه بـ (مرعش)، وضرب والده، وأسر ابن أخته، فضلا عن هزيمته هو نفسه بـ (اللقان). فأخبر بالحدث بوساطة رده على هذا القائد الرومي فيما ادعاه، وذلك بقوله لأبي فراس: إنما أنتم أهل كتاب ولا تعرفون الحرب، فرد عليه أبو فراس بالقصيدة التي منها هذه الأبيات، بعد أن أجابه بقوله: نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة بالسيوف أم بالأقلام؟

(١) ديوان أبي فراس ٤٢-٤٣. وينظر: التبيان في شرح الديوان ٢٢١/٢-٢٣٤ و ٢٦-١٥/٤. ومثل ذلك مخاطبة المهجو. (ينظر: التبيان في شرح الديوان ١٥٠/٤).

ويتجلى أسلوب الحوار في هذا النص بما فيه من صيغ الخطاب مثل تاء الخطاب في (اتزعم) وكاف الخطاب في كلمة (ويلك) المكررة لمرات ثلاث، فضلا عن كلمات (أخاك) و (والدك) و (أختك) و (خلاك)، معززا\* ذلك كله بأسلوب النداء في قوله (ياضخم الفاديدي)، وبما فيه من استفهامات وتساؤلات امتدت على مدى النص، بل لعل النص كله كان سؤالا من عدة أجزاء .

إننا إذ نورد مثل هذين المثالين - فضلا عما سنستقبله مما يشبههما في هذا المبحث، أو مما ورد ويرد في تفاعيف هذا البحث كله - من حيث مخاطبتها للمتلقى من ممدوح أو مهجو أو حبيبة أو من سامعين وقراء بعامة، من طرف واحد؛ فلأننا نعد مثل هذا الخطاب شكلا من أشكال التحاور، له خصوصية فرمتها طبيعة الفن الشعري فضلا عن أسلوب الشاعر؛ إذ أن الطرف الثاني الذي يتحاور الشاعر (أو الراوي) معه معلوم لدينا ضمنا، سواء أكانت شخصيته حقيقية أم متخيلة مفترضة، وذلك بوساطة معرفتنا بالشاعر وظروف إنشاده النص أو إدراكنا لطبيعة العمل الفني وما يقتضيه كل نمط منه من طرائق وأساليب تميزه عن سواه .

قال الباحث يعباب الفتح بن خاقان، متوسلا بالحوار في مخاطبته وإن من طرف واحد. فضلا عما ينبىء هذا الخطاب نفسه به من حدث الخمام والمقاطعة بين الشاعر ومن يعاتب (١):

أَمْخَلَّفِي يَافَتْحُ أَنْتَ وَظَاعِنُ

فِي الظَّاعِنِينَ، وَشَاهِدُ وَمُعَيَّبِي؟

مَاذَا أَقُولُ إِذَا سُلِّتُ قُحْطَنِي

مِدْقِي، وَلَمْ يَسْتُرْ عَلَيَّ تَكْذُوبِي؟

مَاذَا أَقُولُ لَشَامَتَيْنِ يُسْرُهُم

مَا سَاءَ نَسِي، وَلِمَنْكِرٍ مُتَعَجِّبٍ؟

أَقُولُ مَغْضُوبٌ عَلَيَّ!؟ فَعَلِمَهُم

أَنْ لَسْتُ مُعْتَذِرًا، وَلَسْتُ بِمُذْنِبٍ!



أَمْ هَلْ أَقُولُ تَخَلَّفْتُ بِي عَنْهُ  
 حَالٌ؟ فَمَنْ ذَا بَعْدَهُ مُسْتَضْحِي؟  
 سَأَقِيمُ بَعْدَكَ - إِنْ أَقَمْتُ - بَغْضَةً  
 فِي الصَّدْرِ لَمْ تَصْعُدْ وَلَمْ تَنْصُوبْ  
 وَسَارَفُضُ الْأَشْعَارُ إِنْ مَذَاقُهَا  
 بِمَدْحٍ غَيْرِكَ فَمَيِّ لَمْ يَعْذُبْ  
 لَا أُخْلِطُ التَّامِيلُ مِنْكَ بِغَيْرِهِ  
 أَبَدًا ، وَلَا أَلْقَى دُنْيَى الْمُكْسَبِ

إن هذه التساؤلات الكثيرة التي اعتمدها الشاعر هنا -  
 فخلا عن لجوئه إلى استخدام صيغة النداء مع اسم الشخص المعاتب  
 نفسه في قوله (يافتح) واستخدام ضمير الفصل (أنت) في تأكيد  
 هذا النداء، ناهيك عن استخدام كاف الخطاب في التكلم معه -  
 هي تعميق للحدث من حيث بيانها عن تأثيره في نفس الشخصية  
 الرئيسية، التي هي شخصية البطل - الراوي - الشاعر، فخلا عن  
 بيانها عن طبيعة دخیلة هذا البطل - الراوي، وذلك من حيث  
 أسلوبه في التعبير عن أثر هذا الموقف في نفسه. إن مثل هذه  
 الأنبرات الاستفهامية الآمرة والخبرة الحية والتفسيرات المثيرة  
 لالتحول دون خلق أطر رومانتيكية مشروطة حسب، بل على العكس أيضا،  
 تقوي الطابع الواقعي السردى التراجيدي للعمل الفني  
 برمته (١) (٢).

وإذا ما رغب الشعراء في حكاية حدث تاريخي توسلوا  
 بالحوار، في محاولة منهم لزيادة التأثير في نفوس متلقيهم.  
 يقول دعبل الخزاعي في مقتل الحسين بن علي (عليه السلام): (٢):  
 يَا أُمَّةٌ قَتَلْتَ (حُسَيْنًا) عَنُوءَ  
 - لَمْ - تَرَعُ حَقَّ اللَّمِّ فِيهِ فَتَهْتَدِي

(١) الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته ١١٤.  
 (٢) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٢٥٤-٢٥٥. وينظر: ديوان ديك الجن  
 ٥٧، حيث وضع حديثا على لسان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وذلك في  
 معرض مدحه آل البيت عليهم السلام.



قَتَلُوهُ يَوْمَ (الطَّفِّ) طَعَنَّا بِالْقُنَا  
 سُنْبًا وَهَبْرًا بِالْحُصَامِ الْمُقْمَدِ  
 وَلَطَالَمَا نَادَاهُمْ بِكَلَامِهِ :  
 جَدِّي النَّبِيُّ خَصِيمَكُمْ فِي الْمَوْعِدِ  
 جَدِّي النَّبِيُّ، وَابِي (عَلِيٌّ) فَاعْلَمُوا ،  
 وَالْفُخْرُ (فَاطِمَةُ) الزَّكِيَّةُ مُحْتَسِدِي  
 يَاقَوْمُ إِنَّ الْمَاءَ يَلْمَعُ بَيْنَكُمْ  
 وَأَمَوْتُ ظِمَانُ الْحَشَا بِتَوَقُّدِ  
 هَمْدِ شَفَنِي عَطَشِي وَأَقْلَقَنِي الَّذِي  
 أَنَا فِيهِ ، مِنْ شَقْلِ الْحَدِيدِ الْمُجْهِدِ  
 قَالُوا لَهُ : هَذَا عَلَيْكَ مُحَرَّمٌ  
 حَتَّى تُبَايِعَ لِلنَّبِيِّ الْأَسْوَدِ  
 فَاتَاهُ سَهْمٌ مِنْ يَدِ مَشْؤُومَةٍ  
 مِنْ قَوْسٍ مَلْعُونٍ خَبِيثٍ الْمَوْلَدِ  
 يَاعَيْنُ جُودِي بِالْذَّمِّوعِ وَأَهْمَلِي  
 وَابِّي (الْحُسَيْنِ) السَّيِّدُ بْنُ السَّيِّدِ

إن الشاعر أفاد في هذا النص من الحوار على عدة أوجه ،  
 فقد ابتدأ نصح بمخاطبة قاتلي الحسين (عليه السلام) مؤنبا ،  
 وذلك بتوسله بصيغة النداء (يا) ، ثم عرج على حكاية ما كان من  
 حادثة القتل هذه ، فوضع كلاما على لسان الحسين (عليه السلام)  
 يشير فيه إلى شرف أصله وكرم محتده فضلا عن واقعة قتله وهو  
 ظمان وذاك بقوله (ناداهم بكلامه) أي الحسين ثم يذكر ما قال في  
 ذلك. ثم يعرض لما كان من جواب قتلته الذي عينه بقوله (قالوا  
 له) ، ولكن من غير أن يحدد شخص المجيب وإنما جعل الجواب  
 للجماعة (القاتلة) كلها ، وكأنه بذلك يريد أن يحمل كل من شهد  
 جريمة القتل هذه وزر وقوعها ، وبذلك أعطى هذه الجماعة دورا  
 واحدا بحكم اشتراك أفرادها فيه. ثم يختم نصح بمخاطبة العين  
 لتبكي هذا القتييل الشريف وذاك بتوسله مرة أخرى بصيغة  
 النداء (يا) .

ولعل شعر الغزل والحب من أبرز موضوعات الشعر العباسي  
فسي ما تتضمنه من الحوار الذي يسهم في بيان مآبث عنه وفيه  
من نفس قصصي، ويجلوه . من ذلك قول دعبل الخزاعي (١):

يا (سلم) ذات الوُضْحِ العذابِ  
ورثةُ المعصمِ ذي الخِطابِ  
والكُفْلِ الرَّجْراجِ في الحَقابِ  
والقاحمِ الاسودِ كالغرابِ  
بحقِّ تلكِ القُبْلِ الطَّيبِ  
بعد التَّجَنِّي منكِ والعِتَابِ  
إلا كشفتِ اليومُ عني ما بي

فهو يتوسل بأسلوب الحوار الذي استخدم منه ههنا صيغة النداء مع  
اسم فتاته في (ياسلم) وكاف الخطاب في (منك) وثناء الخطاب في  
(كشفت)، في وصف شكل فتاته هذه الخارجي، فضلا عن مطالبتها إياها  
أن تكشف عنه ما أحدثته هي فيه بتجنيها وعتبها، فيشير إلى أمر  
معنوي قامت به نحوه، اضطره إلى اللجوء إليها سائلا إياها أن  
ترفعه عنه .

أما هذه الأبيات للعباس بن الأحنف، التي يخاطب فيها  
معشوقته فوزا (٢):

يا فوزُ، قد حدثتُ أشياء بعدكم  
إنِّي وإيَّاكم منها على خطرٍ  
لو أنَّ خادمكم جاءتْ لقلتُ لها:  
قولسي لفوزٍ ألا كوني على حذرٍ  
فَعَجَّلني برسولٍ منك مُؤتمِنٍ  
حتَّى يُخبركم - يا فوز - بالخبر

(١) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٥٨.

(٢) ديوان العباس بن الأحنف ١٦٥.

يَا رَبِّ لَأَتَمَّةٌ يَفُوزُ قَلْتُ لَهَا  
وَاللَّوْمُ فَيْكَ لِعُمْرِي غَيْرُ مُحْتَقَرٍ :

مَا فِي النِّسَاءِ سِوَى فُوزٍ لَنَا أُرَبُّ  
فَارَضِي بِذَلِكَ أَوْ عُنْسِي عَلَى حَبْرٍ

محذرا، إياها من أمر، ما أو أمور، قد حدثت بعدها، فضلا عن إعلانها عما قاله للائمة إياه فهي حبها من أن ليس له في النساء من أرب سوى فوز، فإنه يستخدم طريقة في البيت الثاني منها ربما تقترب مما يصطلح عليه في النقد القصصي الحديث بالاستباق أو السرد المتقدم (١)؛ إذ يخبر عما سيكون منه، وإن كان قولاً... ولعله قول ينبيء عن واقع حاله، فيما لو جاءت له خادم محبوبته، وهو يؤكد ذلك بطلبه منها أن تعجل برسول مؤتمن ليخبره بما استجد من أمور، على أنه في أسلوبه الحوارية هذا قد أقاد من صيغة النداء (يا) المخصصة بها حبيبته (فوز) ثلاث مرات، فضلا عن كفا الخطاب في قوله (بعدكم) و (إياكم) و (بيخبركم) بصيغة الجمع، و (فيك) بصيغة المفرد، ناهيك عن استخدام ياء المخاطبة مع فعل الأمر أو الطلب - سواء أكان ذلك مع الرسول أم مع فوز أم مع اللائمة - في قوله (قولي) و (كوني) و (عجلي) و (فارضي) و (عني). ذاك زائدا تمريحا بالقول في قوله (لقلتي لها).

ويقول علي بن الجهم بدوره (٢):

وَمَا أَنَسَمُ الْأَشْيَاءَ لَا أَنَسَ قَوْلُهَا  
لجارتها: مَا أَوْلَعَ الْحُبَّ بِالْحَسْرِ

فَقَالَتْ لَهَا الْآخَرَى: فَمَا لِمَدِّقِنَا  
مُعْنَسِي وَهَلْ فِي قَتْلِهِ لَكَ مِنْ عَذْرِ؟

مِلِّمٍ لَعَلَّ الْوَسْلَ يُحْيِيهِ وَأَعْلَمِي  
بِأَنَّ أَسِيرَ الْحُبِّ فِي أَكْثَرِ الْأَشْرِ

فَقَالَتْ: أَذُودُ النَّاسَ عَنْهُ وَقَلَّمَا  
يَطِيبُ الْهَوَى إِلَّا لِمُنْهَتِكَ السُّتْرِ

(١) ينظر: ص ١٣٠ و ١٥٣ من هذا المبحث.

(٢) ديوان علي بن الجهم ١٤٥-١٤٦.

وَأَيَّقُنَا أَنْ قَدْ سَمِعْتَ فَقَالَتَا :

مَنْ الطَّارِقُ الْمُصْغَى إِلَيْنَا وَمَا نَدْرِي؟  
فَقُلْتُ: فَتَى إِنْ شِئْتُمَا كَتُمُ الْهَوَى  
وَالْأَفْخِلَاعُ الْإِمْنَانَةُ وَالْعُذْرُ  
عَلَى أَنَّهُ يَشْكُو ظُلُومًا وَبُخْلَهَا  
عَلَيْهِ بِتَسْلِيمِ الْبُشَاشَةِ وَالْبَشَرِ  
فَقَالَتْ: هُجِينَا، قُلْتُ: قَدْ كَانَ بَعْضُ مَا  
ذَكَرْتُ لَعَلَّ الشَّرَّ بِالْشَّرِّ يُدْفَعُ

فهو في هذا الحوار الذي يجريه بين ثلاث شخصيات، هو (أو راويه) أحدها، فضلا عن فتاته وجارتها، يشير إلى حاله في حب هذه الفتاة وما كان منها نحوه من بخل وانقطاع وصل، مستفيدا من طريقة التصريح بالقول في ذلك بمعنى أنه ينقل لنا ما دار من حوار بينهم ثلاثتهم بعد أن يختم القائل منهم ويحدده ثم يذكر نص قوله مباشرة بكل ما فيه من أدوات التخاطب الغنية، من مثل (فقال) و (فقالتا) و (فقلت). ولعله أتى بنص واحد مع (فقالتا) من غير أن يعين من منهما التي قالته تحديدا، تعبيرا عن تماثلهما في حالة اليقين من سماعه كلامهما فضلا عن الاستفهام عن سمع.

إن ما في مثل هذا النص من تعدد شخوص المتحاورين، فضلا عن رواية كل ماقيل لما مع تعيين شخص المتكلم منهم، ثم ما يبين عنه الحوار من حالة أو حدث عامين أو خاصين بما يرسم شيئا من ملامح شخصيات المتحاورين، لهما يبرز ما نذهب إليه من وجود النزعة القصصية في هذا الشعر.

أما بشار بن برد، فإنه في قصيدته التي أولها (١):

(١) ديوان بشار بن برد ١٦٩/٣-١٧٢. وللاطلاع على بعض مما جاء من حوار في شعر الغزل - العفيف والمأجور، والنموس التي تحكي لنقاء الشاعر أو السراوتي بحبيبتيه، فضلا عن قصائد العبت والمجون ومجالس الخمر، ينظر: ديوان أبي نواس ١٤١-١٤٢ و ٧٣٠، وشرح ديوان صريع الغواني ٣٣-٣٤، وديوان الخريمي ٧٣، وديوان إسحاق الموصلي ٨٣، وديوان ديك الجن ١٨٨-١٨٩، وديوان علي بن الجهم ٥٠، وديوان ابن الرومي ٣٣٠/١، وديوان البحتري ٤٣٠/١، وشعر ابن المعتز ق ١/٢١٧، وديوان أبي فراس ١٥٨، وديوان الشريف الرضي ٣٩٨/١، وشرح ديوان سقط الزند ٢٦٣.

قد لأمني في خليلتي عمر

واللوم في غير كنهه قدر

وبعد أن يرد، هو أو الراوي، على من يلومه في حبه، يحكي وقائع حدث بوساطة الحوار، بعد أن يمهّد له أو يستمهله بقوله :

حسبي وحسب التي كلفت بها

مني ومنها الحديث والنظر

أو قبلة في خلال ذاك ولا

بأس إذا لم تحلل الأزر

أو لمس ماتحت مرطها بيدي

والباب قد حال دونه الستر

والساق براقعة خلاخلها

والصوت عال فقد ملا البهر

فبعد هذا النص الوافي لما كان من ظروف خلوته بفتاته هذه، يكمل رواية ما كان منه معها على لسانها هي تخاطبه، كما تحكي ما حصل :

واسترحنت الكف للغزال وقا

لت: أله عني والدمع منحدر

إذهب فما أنت كالذي ذكروا

أنت وربّي معارك أشير

وغابت اليوم عنك حاضنتي

فأله لي اليوم منك منتصر

ياربّ خذ لي فقد ترى ضعفي

من فاسق الكف ماله شكر

أهوى إلى معسدي فرمضه

ذو قنوة ما يطاق مقتدر

يتمق بي حياة له خشت

ذات سواد كأنها الإبر

حَتَّى أَفْتَهَرُنِي وَإِخْوَتِي غِيَبٌ

وَيَلِي عَلَيْهِمْ لَوْ أَنَّهُمْ حَضَرُوا

أَقْسِمُ بِاللَّهِ مَا نَجُوتُ بِهَـا

إِذْ هَبَّ فَاثَتْ الْمَسُورُ الظَّفِيرُ

كَيْفُ بَامِّي إِذَا رَأَتْ شَفْتِي؟

وَكَيْفُ إِنْ شَاعَ مِنْكَ ذَا الْخَبِيرُ

أَمْ كَيْفُ لَا كَيْفُ لِي بِحَاضِنَتِي

يَا حُبُّ لَوْ كَانَ يَنْفَعُ الْحُدُرُ؟

قُلْتُ لَهَا عِنْدَ ذَاكَ: يَا سَكْنِي

لَا بَأْسَ إِنَّنِي مُجَرَّبٌ حَذِرُ

قُولِي لَهُمْ بَقَّةٌ لَهَا ظَفَرُ

إِنْ كَانَ فِي الْبُقِّ مَالُهُ ظَفَرُ

فبخطابها إياه ومحاورتها له مستخدمة أداتي الخطاب (الكاف والتاء) والضمير (انت) وصيغة النداء (يا) فضلا عن تكرار صيغة الاستفهام وأفعال الأمر بما يعزز بناء القصيدة المعتمدة على الحوار ويؤكد، فضلا عن لجوئها إلى الله بصيغة الدعاء (يسارب..)، وسردها لما حدث بينها وبينه صرح هو به نصا، تمت رواية القصة وفقهنا ما كان. لقد استغل خلوته بها ونال منها ما أراد، حتى إذا حسنت بهول ما وقع لها وخشيت الفضيحة، سخر منها وتخلى عنها. فآخبر بالحدث ورسم ملامح لشخصيته وشخصية فتاته مستعينا بهذا الحوار الذي حكى.

أما أبو العتاهية (ت ٢١١ هـ)، فديوانه مليء بالتوجه إلى الله عز وجل سؤالاً وطلباً للصفح والغفران، ومخاطبة الدنيا هروبا منها وزهدا فيها، ومخاطبة الناس دعوة لهم لنبتذ متاع الدنيا والتمسك بأهداب الآخرة (١).

وهذا أبو فراس الحمداني يكلم ابنته في معرض رشائه نفسه

(١) ديوان أبي العتاهية مواضع متفرقة.

يوم مقتله ، مستخدماً صيغتي النداء والطلب (١) :

أَبْنَيْتَنِي، لَا تَحْزَنِي!	كُلُّ الْأَنْسَامِ إِلَى ذُهَابٍ
أَبْنَيْتَنِي، صَبْرًا جَمِيدًا	لَا لِلْجَلِيلِ مِنَ الْمَصَابِ
نوحسي عليَّ بِحَسْرَةٍ!	مَنْ خَلْفَ سِتْرِكَ وَالْحِجَابِ
قولي إِذَا نَادَيْتَنِي،	وَعَيَّيْتُ عَنْ رَدِّ الْجَوَابِ:
زَيْنُ الشَّبَابِ، أَبُو فَرَا	سٍ، لَمْ يُمَتَّعْ بِالشَّبَابِ!

بل إنه يعلمها ما يريد منها قوله حين يموت (٢) . وكان من قبل قد توجه بالخطاب إلى أمه في أثناء رشائه إياها في القميدة التي منها قوله (٣) :

أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكَ غَيْثٌ  
بَكَرِهِ مِنْكَ مَالِقِي الْأَسِيرِ  
أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكَ غَيْثٌ  
تَحْيِيْسُ لَا يُقِيمُ وَلَا يَسِيرُ  
أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكَ غَيْثٌ  
إِلَى مَنْ بِالْهَذَا يَأْتِي الْبَشِيرُ ..

وقوله ..

أَيَا أُمَّاهُ كَمْ سِرٌّ مُصُونٌ  
بِقَلْبِكَ مَا تَ لَيْسَ لَهُ ظَهْوَرُ  
أَيَا أُمَّاهُ كَمْ بَشْرَى بِقَرْبِي

اشتد ودونها الأجل القصير ..  
إننا نلمح في هذين النصين الحواريين المقتطعين من قميدة بعينها حيث يخاطب الشاعر أمه المتوفاة ، وهو بعيد عن الوطن أسير ، مناجاة تقترب بها من أن تكون تنقيساً عما يمور به صدر

(١) ديوان أبي فراس ٥٥ .  
(٢) لعل في ما أشار به أبو فراس لابنته أن تقوله بعد موته ملمح من الاستباق أو السرد المتقدم .  
(٣) ديوان أبي فراس ١٦٢-١٦٣ .

الشاعر (الراوي) من احساسيس ومشاعر وأفكار عبر عنها، بهذه الصيغة الخطابية، فاقترب بذلك قدرا من أسلوب تيار الوعي، إذ تنثال الأفكار والمشاعر من غير حسيب ولا رقيب.

أما الأبيوردي فإنه يتوسل بالحوار ليخبر عن أصله ويفخر بأرومته . يقول (١) :

وقالت سُلَيْمَى إذ رأتني لَتَرْبِهَا  
وراقهما وجهٌ أغرٌّ مَهِيْبٌ:  
أظنُّ الفتى من عبْدِ شمسٍ، فإن يكن  
أبوه أبا سفيانٍ فهو نجيب  
أرى وجهه طَلَقاً يَضِيءُ جبينه  
وأحسب أن الصدر منه رحيب  
سَلِيمٌ يَكْلُمُنَا، فإنَّ اختياله  
- على ما به من خلة - لعجيب  
فقلتُ: غلامٌ من أُمِّيةٍ شاحبٌ  
بأرضكما ناسي المزارِ غريب  
وليس بِبَدْعٍ أن يُخَفِّضَ جاشه  
على عُدْمِهِ حيث المرادُ جديب  
فمن هَيْمٍ الأيَّامِ أن يُسَلِّبَ الفنى  
حسيباً، وأن يُكسى الهوانَ أديب  
فقلت ولم تَمْلِكْ سوابقَ عبْرَةٍ:  
أقيمُ عندنا، إنَّ المحلَّ خصيب  
وحولك من حَيِّيك قَيْسٍ وَخَنْدِفٍ  
كحولٍ مكاريسمُ الشَّيْوَفِ وشيب  
وما عَلِمْتُ أني لأمرٍ أرومُه  
طوفاً، وراجي اللِّمَّ ليس يخيب

أدار الشاعر الحوار هنا بين شخصيتين هما: شخصيته هو (الراوي)، وشخصية (سليمى)، ناسبا لكل ما قالته تحديداً، عامداً

(١) ديوان الأبيوردي ٢١/١-٢٢. وينظر: المصدر نفسه ٢٢٦/١.



من وراء ما نقل من كلام إلى وصف نفسه ورسم ملامح من شخصيته ،  
فضلا عن التصريح ببعض ما يرى من حكمة و رأي بما يعزز ما أراد  
أن يصوره من حال يعيشهما ويمر بها ، مع إلماحة خاطفة في وصف  
حيثيه من قيس و خندف . على أنه قد أشار في بدء كلامه إلى وجود  
شخصية ثالثة هي : تروب سليمان ، لكنه لم يضع على لسانها أي كلام ،  
إذ لم يتعد دورها في نصه هذا أكثر من أن تسمع لسليمان ما قالت  
ليجيبها هو تواً غير تارك لها - أي لهذه الشخصية الثالثة -  
أيما فرصة للقول أو الفعل ، ليتضح من ذلك كون هذه الشخصية  
أداة فنية مضافة عزز بها الشاعر ما يمتلكه من نفس قصصي .

فإن أبان الشاعر هنا (أو الراوي) عما سببه له الزمان من  
انتكاسة و خذلان ، على الرغم من شرف أصله و كرم محتده ، فقرر  
الطواف و الترحال لأمر ما لم يخبرنا به ، فإن سبطا ابن  
التعاويذي ، على خلاف ذلك ، يريد الإشارة إلى قضاوته بما هو عليه  
معبرا عن ذلك بوساطة الحوار أيضا ، مديرا إياه بيئته و بين  
جارة له . يقول (١) :

أَمْسَتْ تَلُومٌ عَلَى الْقَنَاعَةِ جَارَةٌ  
سَمِعِي بَوَقْعٍ مَلَامِهَا لَا يَحْفَظُ  
عَابَتْ عَلَيَّ خِمَاصَتِي فَاجَبَّتْهَا :  
مِنْهُنَّ الرِّجَالُ مِنَ الْخِصَاصَةِ أَثْقَلُ  
قَالَتْ : تَنْقُلُ فِي الْبِلَادِ فَقَلَمًا  
فَاتُ الْغِنَى وَالْحِظُّ مِنْ يُتَنَقَّلُ  
فَالْمَرْءُ تَحْقَرُهُ الْعَيُونُ إِذَا بَدَا  
إِعْسَارُهُ وَيُهَابُ وَهُوَ مُمَوَّلُ  
يَاهُـذِهِ إِنَّ السَّوَالَ مَذَلَّةٌ  
وَوَلَوْجُ أَبْوَاجِ الْمُلُوكِ تَبْدُلُ -  
كُفِّي الْمَلَامَ فَكُلُّ حِظٍّ مُعْرِضٍ  
عَنِّي بِإِقْبَالِ الْخَلِيفَةِ مُقْبِلُ

فهو يرفض سؤال الملوك لأنه يراه تبذلا وهذرا للكرامة . لكننا نراه بعد ينتقل إلى المديح . . فأتين هذا من ذاك؟ .  
 أما طريقته في رواية هذا الحوار بينه وبين جارته فقد نوع فيها بين أكثر من أسلوب في نقله فأخبر بدءا بلومها إياه وعيبها عليه خصامته من غير أن يعرض لما قالت تنميصا غير أنه نص على إجابته هو إياها بقوله (فأجبته . .) ، لينقل إلينا من بعد ردها على جوابه محذرا ما قالت في قوله (قالت: . .) ، فإذا ما انتهى من نقل كلامها هذا عمد إلى إجابتها مرة أخرى ، ومباشرة من غير أن يشير تعيينا إلى أن هذا هو جوابه أو كلامه كأن يقول مثلا: فقلت لها أو فأجبته . . أو ما إلى ذلك، لكننا نعي أن هذا رده من سياق القصيدة إذ يخاطبها في البيتين الأخيرين من النص بصيغة النداء (يا هذه) ففلا عن ياء الخطاب في قوله (كفي السلام . .) ، لتتكمال في أثناء ذلك كله رؤيته لما يروي .

ويوظف دعبل الخزاعي الحوار في رسم موقف يبين بوساطته عن كرمه ( هو أو الراوي) وبذلك: (١):

بانت (سُلَيْمَى) وَأَمْسَى حَبْلُهَا انْقَضَا

وَزَوْدُوكُ - وَلَمْ يُرْشُوا لَكَ - الْوَصْبَا

قالت (سلامة): : أَيْنُ الْمَالُ؟ قُلْتُ لَهَا:

الْمَالُ - وَيَحْكُ - لَأَقَى الْحَمْدُ فَاَمْطَحَبَا

الْحَمْدُ فَرَّقَ مَالِي فِي الْحَقُوقِ، فَمَا

أَبْقَيْتُ دُمًّا، وَلَا أَبْقَيْتُ لِي نَشَبَا

قالت (سلامة): : دَعْ هَذِي اللَّبُونُ لَنَا،

لِمَبْيُوسَةٍ مِثْلِ أَفْرَاحِ الْقَطَا زُغْبَا

قُلْتُ: أَحْبَسِيهَا فِيهَا مَتَعَةً لَّهُمْ

إِنْ لَمْ يُتَحْ طَارِقٌ يَبْغِي الْقِرَى سَغْبَا

(١) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٥٦ . وينظر: ديوان إسحاق الموصلي . ١٦٣ .

لَمَّا احْتَبَى الضَّيْفُ وَاعْتَلَّتْ حُلُوبَتُهُمَا

بَكَى الْعِيَالُ وَغَنَّتْ قِدْرُنَا طَرْبًا

هذي سبيلي، وهذا - فاعلمي - خلقي

فأرضي به، أو فكوني بعض من غضبي

فلقد ضحى بقوت عياله من أجل كسب الحمد في إ طعام ضيف طارق،  
مستفيدا في بيان ذلك من أسلوب تحديد القائل والنص على قوله،  
وذلك بوساطة (قالت وقلت)، وإن لجأ في البيت الأخير إلى  
مخاطبة زوجته (سلامة) هذه من دونما تعيين، لكن سياق النص  
يدلنا على ذلك بما استعمله من ياء الخطاب مع فعل الأمر في  
قوله (فاعلمي) و (فأرضي) و (فكوني).

إننا نرى أن النصوص الحوارية التي يبتغي الشاعر (أو  
الراوي) من وراءها بيان شيء من صفاته أو لمحات من طبائعه - كما  
مر في الأمثلة آنفة الذكر -، لتدخل في إطار عنصر رسم الشخصية  
- وإن كانت شخصية الشاعر (أو الراوي) نفسه ومن خلال وجهة نظره  
هو -، وذلك من حيث إشارته إلى جانب من تلك الشخصية، هو  
الجانب المعنوي - الداخلي منها أو شيئاً منه أو ملامح. فالشخصية  
في العمل القصصي مظهر أو مخبر أو كلاهما معا.

وهذا المصنوبري يشخص من الورد والنرجس متحاورين ينقل  
إلينا ما دار بينهما، إذ ينسب كل منهما الجمال والحسن والبهاء  
لنفسه، فيحاول كل منهما رسم صورة لنفسه بتحزب لها بين، فيصير  
الغرض من التماور وصف بعض مظاهر الطبيعة من خلال وجهة نظر  
الشاعر (أو الراوي) نفسه وطبيعة إحساسه بما يصف، فتتضح لنا  
بعض معالم شخصيته - وإن ظهر هنا جليا انحياز الشاعر إلى  
الورد - يقول (١):

زَعَمَ الْوَرْدُ أَنَّهُ هُوَ أَبْهَى

من جميع الأنوار والريحسان

فاجابته أعين النرجس الغض

فمن بذل من قولها وهوان:

أَيُّمَا أَحْسَنُ التَّوَرَّدُ أَمْ مَقْعُ  
لَةَ رِيمٍ مَرِيضَةٍ الْإِجْفَسَانِ؟  
أَمْ فَمَاذَا يَرْجُو بِحَمْرَتِهِ الْخَدُّ  
مُدُّ إِذَا لَمْ يَكُنْ لَهُ عَيْنَانِ؟  
فَزَهِي الْوَرْدُ ثُمَّ قَالَ مَجِيبًا  
بَقِيَّاسٍ مُسْتَحْسِنٍ وَبَيَّانٍ:  
إِنَّ وَرْدَ الْخُدُودِ أَحْسَنُ مِنْ عَيْنٍ  
مِنْ بَهَا صُفْرَةٍ مِنَ الْيَرْقَانِ

فبعد أن ينبئ بزعم الورد معنى لا نما يذكر إجابة السرجس نما بقوله ( فأجابته .... ) ثم يذكر رد الورد على كلام السرجس ولكن نما هذه المرة .

إن هذا النص يدفعنا إلى الإشارة إلى أن مما افاد منه الشعراء من أسلوب الحوار وطبيعته أنهم شخصوا - أو جسدوا أو جسموا - كثيرا من الحيوانات والنباتات والجمادات، ومنها بالطبع المحسوسات من تفصيلات الزمان والمكان، فضلا عن المعنويات، بوصفها مخاطبات أو محاورات أو متحاورات - فضلا عما أضفوه عليها من صفات معنوية إنسانية - ، وسيلة\* للكشف عن امر أو حدث ما، أو البيان عن حالة نفسية معينة. ونزعم أنهم نجحوا في ذلك (١)، فالحوار (٢) جزء مهم من الفن القصصي إذ هو الجزء الذي يقترب فيه القاص أشد اقتراب من الناس ويزيد من حيوية القصة وله قيمة في عرض الانفعالات والدوافع والعواطف، والحوار في يد القاص يحل محل التحليل والتمثيل (٣).

ومن أشكال الحوار التي حفل بها الشعر العباسي، مما

(١) ينظر: ديوان العباس بن الأحنف ٦٣، وديوان أبي نواس ٥٠٣ و ٧٣٤، وشعر علي بن جبلة المعروف بالعكوك ١٦٨، وديوان البحترى ٤٦١/١ و ٢٠٥٧/٤، وشعر ابن المعتز ق ١ ٣٣١/٢ - ٣٣٢، وديوان كشاجم ٤٨٩، والتبيان في شرح الديوان ٣٩/١ و ٢٥٥/٤ - ٢٥٦، وديوان الشريف الرضي ٣٩٣/١، وشرح ديوان سقط الزند ١٤٦، وديوان الطغراني ٨٤، و ٩٩ - ١١٣ من هذا البحث.

(٢) القصة في شعر امرئ القيس (مجلة) ٨٩.

يتناسب وطبيعة هذا البحث، الحوار الفردي ( الداخلي ) الذي تجريه الشخصية في داخلها، بينها وبين نفسها، تعبيراً عن تجربتها الباطنية التي تشغلها، والتي غالباً ما تكون انعكاساً لحالة ( أو موقف ) مرت بها الشخصية، فإذا ما امتلأت جوانحها بها فاضت، لينشأ كلامها عليها منساباً، سهلاً، معبراً.

قال مروان بن أبي حفصة (١) :

أفي كلِّ يومٍ أنتِ صَبٌّ وليلةٌ  
إلى أمِّ بَكْرٍ لا تُفِيقُ فتُقصِرُ؟  
أحبُّ على الهجرانِ أكنافَ بيتِها  
فيالكُ من بَيْتٍ يُحِبُّ ويُهْجَرُ

إنه يسأل نفسه ويجيب عنها في دائرة مغلقة تبدأ من داخله وتنتهي إليه، يسأل مستنكراً: أستبقى معانيا هذه المصيبة إلى أم بكر في كل يوم وليلة؟ أفلا تفيق فتقصِر؟ . إنه يستنكر على نفسه هذا الهيام الذي يبدو من دون جدوى. وانعدام الجدوى يؤكد جوابه: أحب على الهجران أكناف بيتها. إذن فإن هذا الهيام مع قيام حالة الهجران أمر غير مستساغ. إنه لا يقبل على نفسه هذا التعلق الذي يبدو من غير طائل، لكنه في الوقت نفسه لا يستطيع منه فكاكساً؛ فقد تلبسه حتى إنه متعلق ببيتها على الرغم من هجرانها إياه، ومن هنا كانت إجابته. ثم إنه يؤكد وضعه المعقد هذا بقوله، مخاطباً البيت نفسه: فيالك من بيت يحب ويهجر. إنه المراع الذي يعانيه بين حبه لأم بكر، وتعلقه ببيتها، بما يرمز إليه هذا البيت ويعنيه من جهة، وحالة الهجران القائمة بينهما من جهة أخرى.

أما الأدوات الفنية التي استخدمها في التعبير عن ذلك فهو أسلوب الخطاب السدي لجأ إليه في سؤاله والمتمثل في الضمير (أنت) وفي تاء الخطاب في الفعلين (تفريق) و (تقصِر). فضلاً

(١) شعر مروان بن أبي حفصة ٥٩.

عن صيغة الاستفهام نفسها - بالطبع - التي تجلس هذا الخطاب، في  
أثنائها. أما في جوابه عن التساؤل فقد قرر أمر حبه في الشطر  
الأول من البيت، وخاطب بيت (أم بكر) في الشطر الثاني منه  
مستخدما كاف الخطاب في ذلك، في قوله ( فيالك ) .

أما إسحاق الموصلي فيقول (١) :

أتبكي على بغداد وهي قريبة؟

فكيف إذا ما ازددت منها غداً بعداً؟

لعمرك ما فارت بغداد عن قلبي

لو أنا وجدنا عن فراق لها بُداً

إذا ذكرت بغداد نفسي تقطعت

من الشوق أو كادت تموت بها وجداً

كفى حزناً أن رحت لم أستطع لها

وداعاً ولم أحدث بساكنها عمداً

إنه يسأل نفسه، مشخماً منها محاوراً وجه الكلام إليه بأسلوب  
الخطاب إذ أفاد من تاء الخطاب في (أتبكي) و (ازددت) : إنك  
تبكي على بغداد وهي قريبة منك ، فكيف إذا ما بعدت عنها أكثر؟  
فإذا ما واجه نفسه بهذا السؤال لاثماً إياها ومستفسراً منها :  
كيف ستستطيع البعد عن بغداد أكثر فيما لو حكمت الظروف بذلك،  
يعود ليسوغ بكاءه عليها مجيباً بأنه سيرحل حينذاك مضطراً  
ومرغماً لا مختاراً أو كارهاً، ولذا حق له أن يبكي، موظفاً كاف  
الخطاب في إجابته هذه في قوله ( لعمرك...) ليعزز ما عمد إليه  
من أسلوب التحاور في الكشف عما في نفسه بإزاء هذا المكان  
الذي يحب، ثم يعرض حبه لبغداد هذا وشوقه إليها. بل إنه من  
شدة تألمه لمفادرتة إياها لم يودعها. إنه الفعل ورد الفعل  
الداخليان اللذان يَمُور بهما صدر الشاعر (أو الراوي) بإزاء  
الواقع الخارجي، فينطلقان معبرين عن أنفسهما بهذه المبيغة من  
القول.

واما المصنوبري، فلن إحساسه بطول الليل وشعوره بامتداده، خاصة وأنه ليل غائم ممطر، يبعث في نفسه تداعيات شتى تعبر عن نفسها بتساؤلات يبحث لها عن إجابات. يقول (١):

أَعِذْ عَيْنِي مِنَ الشَّهْرِ	أَعِذْ قَلْبِي مِنَ الْفِكْرِ
وَمِنْ لَيْلٍ طَوِيلٍ لَا	يَبِيعُ الطَّوْلُ بِالْقَمَرِ
أَقُولُ إِذَا أَكْتَسَى لَيْلِي	ثِيَابَ الْغَيْمِ وَالْمَطَرِ
وَتَاهُ الطَّرْفُ فِي لَيْلٍ	بَلَا نَجْمٍ وَلَا قَمَرٍ
أَمَّا لِلَّيْلِ مِنْ فَجْرِ	يُضِيءُ لَأَعْيُنِ الْبَشَرِ؟
أَمَّا لِلدَّيْكِ مِنْ خُبَرٍ	أَمَّا لِلدَّيْكِ مِنْ أَشْرٍ؟
مَتَى أَنْظُرُ إِلَى لَيْلِي الطَّ	طَوِيلِ حَقِيقَةُ النَّظَرِ
تُعَادِلُ لَيْلَةَ الْمَيْلَا	دِرْ عِنْدِي لُمَحَّةُ الْبَصَرِ

لتعزز هذه التساؤلات التي مهد لها من البيت الثالث في قوله (أقول...) ما كرر استخدامه من فعل الامر (أعذ) الذي يوحي بوجود من يستمع فيستجيب، فتؤكد طبيعة ما يعانيه الشاعر (أو الراوي) من حال يبحث عن ينتشله منها.

إنه الإحساس الممض بطول الليل، مبعثه سواد داكن تتخلله الغيوم والأمطار. فإذا ما كانت النفس متعبة والفكر منهكا ازداد الإحساس قتامة، فتولدت تلك التداعيات وتفجرت تلك التساؤلات.

بعد هذه السياحة الموجزة في موضوع الحوار بوصفه وسيلة سردية مهمة حفل بها الشعر العباسي ذو النزعة القصصية - الذي توزعت نماذجها على امتداد البحث كله لا ما جاء منها في هذا المبحث بعينه. فحسب - نخلص إلى أن ما اشترطه عدد من الدارسين

(١) ديوان المصنوبري ٣٩. وينظر: ديسوان-بشار بن برد ٢٨٠/١ - وديوان أبي نواس ٧٣٤، وشرح ديوان هريج الغواني ١٣٠ - ١٣١، وديوان أبي تمام ٢٠١/١، وديوان ابن الرومي ٢١٤/١ - ٢١٧، وشعر ابن المعتز ٣٣١/٢ - ٣٣٢، والتبليان في شرح الديوان ٩٥/٣ - ٩٦، وديوان الشريف الرضي ٣٩٣/١، وديوان مهيار الديلمي ٣٨١/١، وشرح ديوان سقط الزند ١٤٦.

من وجوب تميز الحوار بالإيجاز والكثافة ، لهو من أبرز خصائص الحوار في هذا الشعر - بما يتلاءم وخصوصية هذا الشعر بعامة ، وطبيعة كسل نص من نصوصه بخامة - حتى إن هذا الحوار ليتسم بما ذهب إليه تشارلز مورجان من أن غرض الحوار ليس حكاية محادثة وإنما توصيل جوهرها ، بل إنه ينطبق عليه ما أراده مورجان نفسه للحوار الشعري من أن يكون تقطيرا لا تقريرا ، فيغدو بذلك وسيلة للنفاذ إلى جوهر الأشياء فيوحي بالحقيقة الكامنة وراء المظاهر (١) .

إن اتصاف الحوار ، في النصوص التي توافرت عليه من هذا الشعر العباسي ذي النزوع القصصي ، بما سبق من خصائص من جهة ، فضلا عن افتقار عدد من نصوص هذا الشعر نفسه إلى الحوار من جهة أخرى - وهو ما لا ينتقص من خصيصة النزوع القصصي هذه فيه ، لما ذهب إليه عدد من الدارسين من عدم ضرورة وجود الحوار في كل قصة - ربما يميز ما نذهب إليه من اقتراب هذا الشعر في العدد الغالب من نماذجه من نمط القصة القصيرة ، أو الاقصوية .



# الفصل الخامس

في الفرق : الشَّعْرِيَّ

## - الفصل الخامس -

### في الفن الشعري

إن بناء الشعر العباسي ذي النزعة القصصية ، سواء أ شملت هذه النزعة قصيدة كاملة أم ظهرت بعض مسن لمحاتها في نص ما أو جزء محدد منه ، نراه يتجلى أكثر ما يتجلى في ما قسمنا عليه دراستنا له في هذا الفصل من مباحث ثلاثة هي : اللغة : لفظا وتركيبا ، والصورة الفنية ، والموسيقا (الإيقاع) . محاولين بيان حقيقة التواشج بين البناء الفني للعمل القصصي بأمله النثري الذي اعتمدنا عليه في التنظير ، والبناء الفني للعمل الشعري الذي نعالج هذه النزعة فيه ، وعاملين على أن تشمل نماذجنا فيها - أي هذه الدراسة في ما نستقبل من محفات - كل عناصر القصة التي اعتمدنا ، متفرقة أو مجمعة ، وبما يبين عن طبيعة التعبير الشعري عنها وتصويره لها .

#### أولاً : اللغة :

إننا إذ نبدأ باللغة فلأنها المادة الأساس والأولى في بناء العمل الأدبي شعرا كان أم نثرا ، كلا بحسب خصوصيته . وليس من شك في أن مهارة الأديب الفنان تبرز في مدى قدرته على التعامل مع اللغة بوصفها مفردات تشكل اللبنة الأولى في إقامة صرح العمل الفني أولا ، وبوصفها تراكيب لها خصوصيتها وأطرها المحددة ، النابعة من خصوصية اللغة ذاتها ثانيا . وتأسيسا على ذلك أشرنا أن نقسم هذا المبحث على قسمين : اللفظ والتركيب .

#### أ - اللفظ :

إن اللفظ ( هو المادة الأولى في بناء القصيدة الشعرية ، فهو - بما يشيره من أشكال - يمنحها الصورة . وبما فيه من جرس ، يهبها الإيقاع . وليس جلبه بالأمر الميسور وإنما يأتي لأن دوافع التجربة في داخل الشاعر هي التي تختاره وتعتمده وتطمئن إليه بعد أن تكون قد غاصت في أكوام هائلة من

الالفاظ)) (١). ولا مراء في أن لكل شاعر طريقته الخاصة واسلوبه المتميز في اختيار الالفاظ وانتقائها للتعبير عما يجول في نفسه. طريقة تنبع من طبيعة الشاعر النفسية أولا، وتخضع لمدى عمق ثقافته - اللغوية منها بخاصة - ثانيا، فضلا عن تأثير بيئته، طبيعيا واجتماعيا (٢) ثالثا. ناهيك عما قد تفرزه طبيعة الموضوع أو الغرض الذي نظم فيه أو من أجله رابعا.

وإذ ندرس ههنا لغة<sup>\*</sup> لشعر تأثر في مقدار غير قليل منه بالآداء النثري، بسبب مما تفرزه عليه طبيعته الخاصة من حيث كونه نظاما شعريا من جهة، تشرب بالنفس القصصي الذي يتحكم في تأليفه الأسلوب النثري أصلا من جهة أخرى، تهمنا الإشارة إلى رأينا في هاجس اعتور أذهان نقدة الشعر عامة، فعرضوا له بالبحث والدراسة، وهو: هل هناك لغة تصلح للشعر وأخرى تصلح للنثر؟... ورأينا هو اتفاقنا مع ما ذهب إليه هـ. ب. تشارلتن بقوله (( أفحش الخطأ أن يظن الشاعر أن هذه لفظة تصلح للنثر ولا تصلح للشعر، لأنها درجت على السنة الناس في الحديث؛ إذ العبرة بما تحتويه اللفظة من مكنون شعوري، وبما توحيه في موضعها الذي يختاره لها الشاعر من خواطر ومشاعر. نعم إن لبعض الالفاظ

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ٢٤١. وينظر: جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ١٩٠. يقول تشارلتن "وعندنا أن الشاعر مؤلف من الالفاظ، ومن الالفاظ فقط، كما تتألف سائر صروب الكلام، فكل ما للشاعر من سحر يفتن القلوب، إنما هو سحر صادر عن الالفاظ، والالفاظ وحدها " فنون الادب ٤. كما يقول " فليست اللفظة إذا رمزا يشير إلى فكرة ومعنى محسب، بل هي نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجتها التجربة الإنسانية، وبثت في اللفظ فزاد معناها خصبا وحياسة ". الممدد نفسه ٨.

ولعل إدراك النقاد والبلاغيين العرب لتمدد معوينة اختيار الالفاظ أو المفردات في العمل الأدبي، فضلا عن دراستهم لمعاني الشعراء وأفكارهم، السبب الرئيس في كل ما قالوه في قضية اللفظ والمعنى، واختلافهم في تعيين الأهم منها. ينظر في ذلك: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ٣٨١-٣٩٢، وبناء القصيدة العربية ١٤٧-١٨٣، وجرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ٤٩-١٢٤.

(٢) ينظر: الرحلة في شعر المتنبي ٢١٣.

في المسامع نغما أشجى من بعضها الآخر، وبعض الألفاظ أسلس في يد الشاعر من بعضها، وأكثر اتساقا وانسيقا في الكلام الموزون؛ لكن هذه العوامل كلها متصلة بجمال الألفاظ الظاهري الخارجي، وهو جمال تافه ضئيل إذا قيس بالجمال الباطني الحقيقي، جمال المعنى والشعور الذي توحى به اللفظة عند كاتبها و سامعها. جمال اللفظ أن يؤدي ما أريد له أن يؤديه أداء كاملا سليما بالقوة والحياة، ولا مبرة بعد ذلك أي لفظة يختار الشاعر. وإذا فالمقياس الذي تقيس به الأدب كافة - شعرا كان أو نثرا - هو قوة التعبير<sup>(١)</sup>. وذلك طبعاً بما يتفق وطبيعة خصائص كل فن من فنون الأدب وسماته الخاصة به مما تدخل اللغة في صياغته والتعبير عنه. فضلا عن عدم إغفالنا لأهمية الدور الذي تطلع به بقية العناصر الفنية في ذلك<sup>(٢)</sup>.

إن ما قدمناه من اختلاف في طبيعة ألفاظ كل نص عن غيره بسبب من اختلاف في طبيعة شاعر عن آخر، واختلاف في طبيعة مفردات موضوع عن آخر، هو ما يحكم شعرنا العباسي هذا إذا النزعة القصصية. فنص كشاجم في حكاية خبر مما يعد من شعر الغزل من مثل قوله<sup>(٣)</sup>:

ودعَّتها ولهيَّب الشَّوقَ في كبدي  
والْبَيْنُ يُبْعِدُ بَيْنَ الرُّوحِ والجَسَدِ  
وداعَ مَبَيَّنٍ لم يمكن وداعهما  
إلاَّ بلحظةٍ عَيْنٍ أو بَنانٍ يَسْدُ  
وحاذرتُ أَعْيُنَ الواشِينِ فأنصرفتُ  
تَعَفُّ من غِيظِها العَنَابَ بالبَرْدِ  
فكان أولُّ عهدِ العَيْنِ يَوْمَ نأتُ  
بالدَّمعِ آخرَ عهدِ القلبِ بالجَلَدِ

(١) فنون الأدب ١٥.  
(٢) ينظر: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٣١١-٣١٢.  
(٣) ديوان كشاجم ١٥٠.

يختلف في نمط مفرداته عن نص لابن المعتز في وصف ناقته - مما  
نعمده شكلا من أشكال رسم الشخصية - ، متأثرا فيه بالتراث  
الشعري العربي ذي الروح البدوية ، كقوله (١) .

وَلَرُبَّ مُهْلِكَةٍ يَحَارُّ بِهَا الْقَطَا

مسجورة بالشمس خرق مجمل  
خلفتها بشملة تطأ الوجى

مرتاعة الحركات حلس عيطل  
ترنو بناظرة كان حجاجها

وقب أناف بشاهق لم يحل  
وكان مسقطها إذا ما عرسكت

آثار مسقط ساجد متبتل  
وكان آثار النسوع بدقها

مسرى الاساود في هيام أهيل  
ويشد حاديها بحبل كامل

كعسيب نخل خوصه لم يبخل  
وكانها عدوا قطاة صبحت

زرق المياه وهمها في المنزل  
ملات دلاء تستقل بحملها

قدام كللها كمفرى الحنظل  
وغدت كجلمود القذا في قلها

وافر كمثل الطيلسان المخمل

وهذا بدوره يختلف عن نص للمثنبي - مثلا - في تسويغ هزيمة حلت  
بممدوحه سيف الدولة الحمداني في إحدى معاركه ضد الروم ،  
مخاطبا قائد الروم وذاكرا في أشلاء ذلك بعض الوقائع (٢) :

قُلْ لِلدُّمُسْتَقِ إِنَّ الْمُسْلِمِينَ لَكُمْ

خانوا الأمير فجازاهم بما صنعوا

(١) شعر ابن المعتز ق ١ ١٦٢/١ - ١٦٤ .

(٢) التبيان في شرح الديوان ٢٢٩/٢ - ٢٣١ .

وَجَدْتُمُوهُمْ نِيَامًا فِي دِمَائِكُمْ  
كَأَنَّ قَتْلَكُمْ إِيَّاهُمْ فَجَعَلُوا  
صُعْقَى تَعَفٍّ أَلْيَاسِي عَنْ مِثْلِهِمْ  
مِنَ الْإِعَادِي وَإِنْ هَمُّوا بِهِمْ نَزَعُوا  
لَا تَحْسَبُوا مِنْ أَسْرَتِكُمْ كَانَ ذَا رُمُقٍ  
فَلَيْسَ يَأْكُلُ إِلَّا الْمَيْتَةَ الْفُبْعُ  
هَلَّا عَلَى عَقَبِ الْوَادِي وَقَدْ طُلِعَتْ  
أُسْدٌ تَمُرُّ فُرَادَى لَيْسَ تَجْتَمِعُ  
تُشَقِّكُمْ بِقَنَاهَا كُلُّ سُلْهُبَةٍ  
وَالضَّرْبُ يَأْخُذُ مِنْكُمْ فَوْقَ مَا يَدْعُ  
وَإِنَّمَا عَرَضَ اللَّهُ الْجُنُودَ بِكُمْ  
لَكِي يَكُونُوا بِلَا فُسْلٍ إِذَا رَجَعُوا  
فَكُلُّ غُزْوٍ إِلَيْكُمْ بَعْدَ ذَا فَلَهُ  
وَكُلُّ غَازٍ لِسَيْفِ الدَّوْلَةِ التَّبْعُ

فلنلاحظ مدى اختلاف نمط ألفاظ نص كشاجم في سهولتها ورققتها ووضوحها، عن الفاظ نص ابن المعتز بتشربها روح البداوة فخامة وجزالة، حتى إن بعضا منها ليمعب فهمه على من لم يألها أو يسمع بها، وتختلف عنهما بدورها ألفاظ نص المتنبي المليئة بمعاني الحرب ومفردات القتال.

ومما ورد من الفاظ في هذا الشعر العباسي ذي النزوع القصصي، نمط منها شاع استخدامه في الحياة اليومية المعتادة، بل إن منها السوقي المبتذل. ويرد هذا النوع من الألفاظ - وبخاصة المبتذل منه - أكثر ما يرد في مواضع الهزل والهجاء والمجون والعبث. وإلى مثل ذلك أشار حازم القرطاجني، في معرض حديثه عما تختص به طريقة الهزل في الشعر بقوله ((... ومن ذلك شيوع استعمال العبارات الساقطة والألفاظ الخسيسة ككثير من ألفاظ الشطار المتماجنين وأهل السفه والعموم والنساء والمبطلان على الوجه الذي تقبل به الطريقة ذلك، وربما أوردوا

ذلك على سبيل الحكاية . وهذا موجود في مجون أبي نواس كثيرا  
وغير منقود عليه ، ذلك لأنه لائق بالموضع الذي أورده فيه من  
أشعاره التي يقصد بها الهزل . وليس يسوغ إيراد شيء من ذلك ولا  
حكايته لمن طريقته الجد (١) . ومما قاله أبو نواس من ذلك : (٢)

وخمارة نُبّهتُها بمسد هُجعة

وقد غابت الجوزاء ، وانحدر النسر

فقلت : من الطراق ؟ قلنا : عمابة

خفاف الادوي يُبتغى لهم خمرة

ولابد أن يُزوّا فقلت : أو القدا

بأبلج كالدّينار في طرفه فتر

قلنا : فهاتيم فما إن لمثلنا

فدينك بالاهلين من مثل ذا صبر

فجاءت بم كالبدّر ليل تمامه

تخال به سحرا وليس به سحر

فنقل اليّنا مايتداول في مثل هذه المجالس من كلام ، فضلا عن  
إيحائه بالطريقة التي يؤدي بها ، بما يَمُور ماكان يجري فيها من  
عبث ولهو ومجون .

وقال أيضا ، في مداعبة الشخ مخنث ونقله عنه كلامه (٣) :

وابسي الشخ لاجتته

فقال في غنج وإخناث

لما رأى مخي خلافي له :

مالقي النّاث من النّاث

أي مالقي الناس من الناس .

(١) منهج البلاغ وسراج الأدباء ٣٣١-٣٣٢ . وينظر : اتجاهات  
الهجاء في القرن الثالث الهجري ٢٣٦-٣١٩ .

(٢) ديوان أبي نواس ١٤١-١٤٢ .

(٣) المصدر نفسه ١١٢ .

ومنه أيضا ماجاء في قول أبي تمام (١):

مُعْتَدِلٌ كَالْغُمُنِ النَّاطِرِ  
أَبْلَجُ مِثْلُ الْقَمَرِ الزَّاهِرِ  
جَفُونُهُ تَرشِقُ أَهْلَ الْهَوَى  
بِأَسْهَمٍ مِنْ طَرْفِهِ الْفَانِسِ  
قَدْ قُلْتُ لِمَا لَجَّ فِي صَدْرِهِ:

إعطف على عبدك يا قبايري

إن أخبر عن استعمال كلمة (يا قبايري)، وهي كلمة عامية، في معرض حديثه مع من يصف.

ومثل ذلك أيضا مقالته الحسين بن الضحاك، يحكي تمنع الساقى في أحد مجالس الشراب عن إعطائه قبلة، فهون الأمر عليه خادما اسمه (فرج)، فلما أن دنا الساقى كانه يناول الحسين نقلا وتغافل، اختلس منه قبلة، فقال له: هي حرام عليك (٢):

وَبَدِيعِ الدَّلِّ قَمَرِيَّ الْفَنَجِ  
مَرَّةِ الْعَيْنِ كَحِيلٍ بِالدَّعَجِ  
سُمَّتُهُ شَيْنًا وَأَصْغَيْتُ لَهُ  
بَعْدَمَا صَرَفَ كَأْسًا وَمَزَجَ  
وَاسْتَخَفَّتْهُ عَلَى نُشُوتِهِ  
نَبْرَاتٌ مِنْ خَفِيفٍ وَهَزَجِ  
فَتَأَبَّسَى وَتَكُنَّيْ حَجَلًا  
وَذَرَا الدَّمْعَ هُنُونًا وَنَشَجَ  
لَجَّ فِي "الْوَلَا" وَفِي "سَوْفَ تَرَى"  
وَكَذَا كَفَّكَفَ عَنِّي وَخَلَجَ  
ذَهَبَ اللَّيْلُ وَمَا نُوِّلَنِي  
دُونَ أَنْ أَصْفِرَ صَبْحٌ وَأَنْبَلَجَ

(١) ديوان أبي تمام ٢٠٦/٤.  
(٢) أشعار الخليل الحسين بن الضحاك ٣٤.



هَوْنُ الْأَمْسْرِ عَلَيْهِ (فَرْج)  
 بِتَاتِيَسِهِ فُسْقِيَا (لِفَرْج)  
 خَمِيرُ النُّكْهَةِ لَأَمِنْ قَهْوَةٍ  
 أَرْجُ الْأَصْدَاغُ بِالْمَسْكِ الْأَرْجِ  
 وَبِنَفْسِي نَفْسٌ مِنْ قَالٍ وَقَدْ  
 كَانَ مَا كَانَ: حَرَامٌ وَحُرْجٌ

نقل ابن الضحاك في هذا النص شيئا مما يحدث في مجالس  
 المجنون والعبيث من فعل وقول. ومن القول ما يحدث به ذلك الساقى  
 المتخنث في أثناء مساومة الشاعر إياه من مثل قوله (سولا) و  
 (سوف تترى)، ثم قوله من بعد أن اختلس الشاعر منه قبلة (حرام  
 وحرج). وعلى الرغم مما أشار إليه الشاعر من تأييد ذلك الساقى  
 وخجله ثم بكائه من ذلك فإن ما أشار إليه من قبل من دلاله وغنجه  
 لمما يبعث الشك في حقيقة تأييده وخجله، إلا أن يكون ذلك التأييد  
 مما يقدم به الإشارة والإغواء، ولعل طبيعة ماروى لنا الشاعر من  
 مفردات نطق بها هذا الساقى لتومي إلى ذلك.

أما قصيدة الواساني (١) التي يحكي فيها قصة وليمة  
 أقامها، وما ناله منها من شرر وخراب، فإنها حافلة بالالفاظ  
 الساقطة والعبارات المبتذلة - وذلك طبعاً بمقارنتها مع سواها  
 من النصوص التي تعنيها - سواء أكان ذلك في معرض الوصف، كما  
 في قوله :

وَأَتُونِي بِزَامِرٍ زَمْرُهُ يَسُو  
 كِي مُرَاطٍ الْعَبِيدِ وَالرَّعِيَانِ  
 وَمُغْنٍ غَنَاؤُهُ يَطْلُقُ الْبَطْ  
 نٌ وَيَأْتِي بِالْقِيَاءِ وَالْغَثَيَانِ

(١) يتيمة الدهر ٣٣٩/١-٣٤٨. وينظر بشار بن برد ٢٧/٤-٢٨، وشعر  
 مروان بن أبي حفصة ٢٨، وشعر ابن المعتز ١٦٢٨/٢-٦٣١،  
 وديوان سبط ابن التعاويذي ٢٤٦، والاعناني ١٦٤/٢٣.

أم كان في معرض حكاية حوار، كما في قوله :

قال: قُمْ فَأَتِنَا بِخَبْزٍ وَلَحْمٍ

ونبيذٍ في حُمْرَةِ الْأَرْجَوَانِ

وغلَامٍ مَقِينٍ حَسَنٍ الْوُجْدِ

يحاكي بقَدِّهِ غُصْنُ بَسَانِ

إن الواساني عبّر بهذه اللفاظ والعبارات، التي وصفهم بها أو التي أوردتها على أسنتهم عن طبيعة القوم الذين دعا. فهم قوم تافهون ساقطون، لا يراعون حرمة ولا يحفظون عهداً، ولا يمتنعون عن فعل أي شيء، تدعوهم إليه غرائزهم وشهواتهم.

وإذا ما ذهب بعض الباحثين إلى أن الركابة لا قد تبدو في اللفظة العامية أو المضطربة أو المبتذلة (١)، فإننا نرى أن إيراد مثل هذه اللفاظ والعبارات على السنة شخوص النص القصصي - ومنه طبعاً خطاب الراوي للمتلقى - ونقلها منها، شعراً كان هذا النص أم نثراً، بما يقرر حقيقة ما أو يعبر عن أمر واقع، هو ليس ركابة وإنما تموير لما هو كائن. وما من شك في أن هذا التمييز كلما كان أقرب إلى الرقي الفني، على أن لا يفقد صدقه في التعبير، كان ذلك أفضل، بل إنه المطلوب. أما إذا جاء اللفظ العامي أو المضطرب أو المبتذل في معرض الوصف ومن غير ما داع ملح إليه، أو أن يكون بسبب ضعف مقدرة الشاعر الفنية، عد عند ذاك ركابة حقاً.

أما فيما يخص النثرية بعام، فإن النص إذا ما اقترب إلى ما يشبه النثرية في التعبير، على أن يكون في اقترابه هذا خالياً من السقطات العروضية والنحوية - أو اللغوية بعام - فضلاً عن تجنبه إيراد الركيب الساقط من اللفاظ والعبارات - بحسب ما تقدم من فهمنا لها - (فإن هذا الاقتراب لا يقلل من قيمته الفنية لأنه يحقق السهولة بحيث يحسن السامع أن الشخوص التي تتحاور

(١) ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٣١٤.

تعميش معه . ولا تسمعه إلا المعنى القريب والسهل في الفهم والتناول (١).

ولا يغوتنا هنا أن نعرض لقميدة إسحاق الموصلي تلك التي حكى فيها وقائع قصة حبه - وإن لم يعلمنا بدقائق تفصيلاتها - مستخدماً مصطلحات الزراعة؛ إذ كان زارعاً. ولكن من غير إسفاف أو ركة . قال (٢):

زرعتُ هواه في كرابٍ من الصفا  
واسقيته ماء الدوام على الحمدر  
وسرّجنته بالوصل لم آلُ جاهداً  
ليحرزه السرجين من آفة الصد  
فلما تعالى النبت وأخضر يانعا  
جری يرقان البين في سنبل الود  
أتته أكف الهجر فيها مناجل  
فأسرعت فيم حيث أدرك بالحمد  
فيا شوم سالي إذ يعطل للشقا  
ويا ويح ثوري صار معلقه كبدي

فجاءت مفردات الزراعة ومصطلحاتها: زرعت، كراب، أسقيته، ماء، السرجين، آفة، تعالى النبت، أخضر يانعا، يرقان، سنبل، مناجل، الحمدر، شور، معلق، فسي بناء لغوي متماسك تمكن الشاعر (أو الراوي) بوساطته من إخبارنا بما حدث. ولكن إجمالاً.

ب - التركيب:

نحاول هنا أن نعرض للتركيب في الشعر العباسي ذي النزعة القصصية عبر محورين، يختص أولهما بالجملة الفعلية والاسمية، والثاني بالجملة الخبرية والإنشائية.

(١) الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٧٧ - ١٧٨.  
(٢) ديوان إسحاق الموصلي ١١٠ - ١١١.

بين الجملة الفعلية والاسمية :

إن مراجعة لما تمثّلنا به من نصوص، فضلاً عما أحلّنا عليه - وما لم نحل عليه مما يماثلها - تريننا غلبة ورود الجمل الفعلية في هذا الشعر الذي ندرس، وبخاصة ما أخبرت منها عن حدث مضى، تلك التي يكثر ورودها في النصوص التي تحكي وقائع الحدث الواحد (أو الأحداث). من ذلك نص ابن الرومي (١):

كُتِبَتْ رَبَّةُ الثَّانِيَا الْعِذَابِ  
تَتَشَكَّى إِلَيَّ طَوْلُ اجْتِنَابِي  
وَإِثْنَانِي الرَّسُولُ عَنْهَا بِقَوْلِ  
لَمْ تُبَيِّنْهُ فِي سَطَوْرِ الْكِتَابِ  
إِيَّهَا الظَّالِمُ الَّذِي قَدَّرَ اللَّهُ  
بِهِ بِمِ فِي الْأَنَامِ طَوْلُ عَذَابِي  
لَوْ عَلِمْتُ الَّذِي بِجَسَمِي مِنَ السُّقْمِ  
وَضُرَّ الْهَوَى لَكُنْتُ جَوَابِي  
فَتَجَشَّمْتُ نَحْوَهَا الْهَوْلَ، وَالْحُرَّ  
رَأْسٌ قَدْ هَوَّمُوا عَلَى الْإِبْوَابِ  
وَهِيَ فِي نِسْوَةٍ حَوَاسِرٍ لَمْ يَكُنْ  
حَلْنُ جُنُنًا بِرُقْدَةٍ لَارْتِقَابِي  
طَالَعَاتٍ عَلَيَّ مِنْ شُرَفِ الْقَمَرِ  
رِ يُحَاذِرُنْ رَقَبَةَ الْبُتُوبِ  
وَلَهَا بَيْنَهُنَّ فِي حَدِيثٍ  
جُلَّةٍ لَيْتَهُ يَرِقُّ لِمَا بِي

(١) ديوان ابن الرومي ٣٣٠/١، وينظر على سبيل المثال لا الحصر: ديوان بشار بن برد ١٦٩/٣-١٧٢، وديوان أبي نواس ١٤٧-١٤٩، وديوان أبي تمام ٤٠/١-٧٤، وشعر دعلج بن علي الخزاعي ٢٥٤-٢٥٥، وديوان الصنوبري ٤٣١، وديوان كشاجم ١٥٠، وديوان الشريف الرضي ٧٢٢/٢-٧٢٣، وديوان الأبيوردي ٢١/١-٢٢، وأخبار الشعراء المحدثين ٧٠-٧١، والأغاني ١٦٤/٢٣، و يتيمة الدهر ٣٣٩/١-٣٤٨. ومن ذلك أيضاً المطولات التاريخية، ينظر: ديوان علي بن الجهم ٢٢٨-٢٥٠، وشعر ابن المعتز ٥١٩/١-٥٩١.

فَتَوَقَّفْتُ سَاعَةً ثُمَّ نَادَيْتُ  
 ت : سلامٌ مِنِّي عَلَى الْأَحْبَابِ  
 فَتَبَاشَرُنِي بِي، وَأَشْرَفُنِي نَحْوِي  
 بِشَهِيْقٍ وَزَهْرَةٍ وَأَنْتَحَابِ  
 ثُمَّ قَالَتْ: أَمَا اتَّقَيْتُ إِلَهَ النَّاسِ  
 فِي طَوْلِ هَجْرَتِي وَاجْتِنَابِي  
 قُلْتُ: مَا عَاقُ عَنْ زِيَارَتِكَ الْكَأْسِ  
 وَصَوْتِ يَهْيِجٍ مِنْ إِطْرَابِي  
 إِنَّ جُنْبِي عَنِ الْفِرَاشِ لِنَابِ  
 كَتَجَافِي الْأَسْرَ فَوْقَ الظُّرَابِ  
 وَافْتَرَقْنَا عَلَى مَوَاعِيدٍ سَكْنِ  
 نَ بِهَا لَاعْجَابٍ مِنَ الْأَوْصَابِ

فالأفعال الماضية الواردة في هذا النص: كتبت، أتاني،  
 تجشمت، هوموا، توقفت، ناديت، تباشرون، أشرفن، قالت، قلت،  
 افترقنا، سكن. فضلا عما ورد منها في معرض التحاور: قدر، علمت،  
 كنت، اتقيت، ماعاق،. ناهيك عن الفعل المضارع (يكحلن) الذي  
 جزم به (لم) فتحول معناه إلى الماضي، ومثله لم تبيذه. كل هذه  
 الأفعال قامت بترتيب وقائع الحدث بحسب التسلسل الذي أراده  
 الشاعر (أو الراوي) لها، فاوصلت ما أراد إيصاله بوساطتها.  
 أما الجمل الفعلية ذوات الأفعال المضارعة فتد غالبة في  
 معرض الوصف أو التفسير، كما في نص ابن الرومي السابق، حيث  
 وردت الأفعال: تتشكى، يحاذرن، يهيج في معرض الوصف وبيان  
 الحال (١)، كما ترد في معرض التحاور، كما في النص السابق أيضا

(١) ينظر: شعر مروان بن أبي حفصة ٥١، وديوان أبي نواس ١٤٧-١٤٩، وديوان أبي تمام ٤٠/١-٧٤، وديوان إسحاق الموصلي ١١٦، وديوان كشاجم ٢٠٧، وديوان أبي فراس ١٠٢-١٠٣، وديوان الشريف الرضي ٧٢٢/٢-٧٢٣، وأخبار الشعراء المحدثين ٧٠ - ٧١، والأغاني ١٦٤/٢٣، ويثيمة الدهر ٣٣٩/١ - ٣٤٨.

في قوله منه : ليثته يرق لمابي (١) .

أما أفعال الأمر - وما يشبهها من أفعال النهي - فإنها  
تورد في معرض التحاور ، سواء أكان ذلك بين الراوي والمُتلقّي ،  
كما في قول أبي العتاهية (٢) :

إِذَا كُنْتُ ذَا مَالٍ فَيَا ذُرَّ بِهِ الَّذِي  
يَحِقُّ وَإِلَّا اسْتَهْلَكْتَهُ هُوَ الْكُفَّ

أم كان في معرض التخاطب بين شخص العمل القصصي - ومن ضمنه  
المونولوج الداخلي بالطبع - ، كما في قول دعبل الخزاعي (٣) :

قالت (سلامة) : دُعْ هَذَا اللَّبُونُ لَنَا ،  
لَمْبِيَّةٍ مِثْلَ أَفْرَاحِ الْقُطَا زُغْبَا  
قلتُ : أَحْبَسِيهَا ففِيهَا مُتَعَةٌ لَهُمْ  
إِنْ لَمْ يُتَحْ طَارِقٌ يَبْغِي الْقَرْىَ سُغْبَا

أما الجمل الاسمية فيكثر ورودها في الأوصاف ورسم الحالات  
النفسية . من ذلك قول سبط بن التعاويذي يهجو أحدهم - مما  
يدخل في وصف الشخصيات وتصورها - (٤) :

مُشَوِّهُ خَلْقَةً وَخُلُقًا      مَا فِيهِ لِلْخَيْرِ مِنْ مَخْشٍ  
لِحَيَّةٍ تَيْسٍ وَوَجْهٍ قَرْدٍ      وَعَيْسَنُ ثَوْرٍ وَرَأْسُ كَبْشٍ

وهذا أبو عثمان الخالدي ، يقول في وصف ليلة (٥) :

- 
- (١) ينظر: شعر مروان بن أبي حفصة ٥١ ، وديوان أبي نواس ١٤٧ -  
١٤٩ ، وديوان إسحاق الموصلي ١١٦ ، وديوان البحتري ١٤١/١ ،  
وديوان الصنوبري ٣٩ ، وديوان أبي فراس ٤٢ - ٤٣ ، وديوان  
الابيو ردي ٢١/١ - ٢٢ ، وأخبار الشعراء المحدثين ٧٠ - ٧١ .
- (٢) ديوان أبي العتاهية ٣١٧ . وينظر: شعر دعبل بن علي الخزاعي  
٢٥٤ ، والتبيين في شرح الديوان ٢٢٩/٢ ، وديوان الطغرائي  
٣٥٥ .
- (٣) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٥٦ . وينظر: ديوان بشار بن برد  
١٦٩/٣ - ١٧٢ ، وديوان العباس بن الأحنف ١٦٥ ، وديوان إسحاق  
الموصلي ١١٦ ، والتبيين في شرح الديوان ٢٢١/٢ - ٢٣٤ ،  
وديوان أبي فراس ٥٥ ، وديوان الابيو ردي ٢١/١ - ٢٢ ، وأخبار  
الشعراء المحدثين ٧٠ ، وبيتيمة الدهر ٣٣٩ / ٣٤٨ .
- (٤) ديوان سبط ابن التعاويذي ٢٤٦ . وينظر كذلك ، سواء أكانت  
الشخصية إنسانية أم غير إنسانية - بحسب مفهومنا لها - :  
شرح ديوان صريع الغواني ٤٧ - ٥٠ ، والتبيين في شرح  
الديوان ١٩٧/١ - ١٨٠ ، وديوان الخالديين ١٠٧ .
- (٥) ديوان الخالديين ١٤٤ . وينظر شرح ديوان صريع الغواني ٩١ .

وليلة ليلاء في السكون كلون المفرق  
كانهما نجومهما في مغرب ومشرق  
دراهم من مشورة على بساط أزرق

ويقول المتنظري: وهو من إحصائيه بالزمان إذ أجابه  
بعيدون (١):

ليالي بعد الظاعنين شكون  
طوال وليل العاشقين طويل  
أما السري الرفاء فيقول في وصف بستان (٢):  
وروض إذا مراضه الغيث أنشأت  
حدائقه وشيا كوشي السباب  
كان سواقيه سلاسل فضة  
إذا طردت بين الصبا والجناب  
وحالية الأجياد من ثمراتها  
مملكة الأجسام خضر الذواب

وهكذا تتواشج الجمل الفعلية والاسمية وتتكامل في إبراز  
مناصر العمل القصصي الشعري العباسي، كل بما رسم له وأوكل  
إليه، بعيدا عما يمكن أن يقال في تفضيل أحدها على الأخرى.

بين الجملة الخبرية والإنشائية:

لقد ورد بناء العناصر القصصية في الشعر العباسي بصيغة  
تركيبية أخرى - فضلا عن صيغة الفعلية والاسمية - ، هي صيغة  
الخبرية والإنشائية.

(١) التبيان في شرح الديوان ٩٥/٣ - ٩٦. وينظر: ديوان ابن  
الرومي ٣٣٠/١، وديوان الأبيوردی ٦٢٠/١.  
(٢) ديوان السري الرفاء ٣٢٥/١. وينظر: أشعار الخليل الحسين  
ابن الصحاك ٤٢، وشعر ابن المعتز ١/٩٧ - ٥٩٨، وديوان  
كشاجم ١٧٥ - ١٧٦، والتبيان في شرح الديوان ٦٦/٤ - ٦٨ و  
٢٥١ - ٢٥٦، وديوان الطغرائي ١٠٧.

أما صيغة الخبر أو الجملة الخبرية (١)، فقد أفاد منها الشعراء في تعبيرهم عن نزعتهم القصصية هذه فيما قرروه أو اثبتوه من أحداث وقعت، أو من شخصيات، رسموها، أو من إطار زمني أو مكاني حدوده، أو من أفكار ومشاعر عبروا عنها وحاولوا إيصالها. ذلك كله من خلال رؤيتهم هم الخاصة للعمل ولعناصره، وبالصيغة التي أرادوا إيصاله إلى المتلقي بوساطتها. هذا العكوك يخبر عن موقف مر به (هو أو راويه) وهو حلول الشيب ضيفا عليه، يقول (٢):

القي عصاه وأرّخى من ممامته  
وقال: ضيفٌ فقلت: الشيب؟ قال: أجل  
فقلت: أخطأت دار الحي، قال: ولم  
مضت لك الأربعون الوقر ثم نزل  
فما شجيت بشيء ما شجيت به  
كانما اعتم منه مفرقي بجبل

لم يعمد الشاعر إلى تأكيد البيتين الأول والثاني بمؤكد ما لأنه يخبر بأمر خلت أذهان متلقيه مما يتضمنه. إلا أنه سعى إلى إيراد أداة تأكيد (كانما) في البيت الثالث عندما أراد أن يعبر عن شدة حزنه وبرمه بهذا الذي نزل عليه وحل به من شيب، ليقطع شك متلقيه بحقيقة ما أعلن عن إحساسه به من شجو بيقين التأكيد.

(١) الخبر: كل كلام يحتمل الصدق والكذب لذات قائله. ويخرج من هذا التعريف الأخبار الواردة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والحقائق العلمية والبديهيات التي لا شك فيها، لأنها لا يمكن أن تحتمل الكذب. والخبر على ضربين: ١/ الابتدائي: وهو الخبر الذي يكون خاليا من المؤكدات لأن المخاطب خالي الذهن من الحكم الذي تضمنه. ٢/ الطائفي: وهو الذي يتردد المخاطب فيه ولا يعرف مدى صحته فيؤكد بمؤكد واحد من أدوات التوكيد. ٣/ الإنكاري: وهو الخبر الذي ينكره المخاطب إنكارا يحتاج إلى أن يؤكد بأكثر من مؤكد. أما قد، السين، القسم، نونا التوكيد، لن، الحروف الزائدة، حروف التنبيه. (ينظر: البلاغة والتطبيق ١٠٣ - ١٢٠).

(٢) شعر علي بن جبلة المعروف بالعكوك ١٦٨.



أما بشار بن برد، فإذا يخبر بموقف عاشه ويشير إلى إحساسه به، فإنه يؤكد به (لقد)، ليقطع سبيل الإنكار على من يريد سلوكه . يقول (١) :

لقد نظر الوشاة إلى شُررا

ومن نظري إليها ما اشتفت

وأما المتنبي فإنه بعد أن يخاطب ممدوحه، ذاكرة مآثره وبطولته، ينهي قصيدته بالحكمة الآتية (٢) :

إنَّ السَّلاحَ جميعُ النَّاسِ تُحْمِلُهُ

وليس كلُّ ذواتِ المخلَبِ السَّبعِ

ليقرر حقيقة أن الإرادة والشجاعة والمبر هم الغيمل لا السلاح فحسب، فسلح من غير يد ذات إرادة وشجاعة ليس أكثر من حديدة لا تضر ولا تنفع، مستخدما أداة التوكيد ( إن ) في ذلك، فيعزز بذلك ما أراد إيصاله من مغزى مارواه في هذه القصيدة من أمر إحدى المعارك التي جرت بين ممدوحه والروم .

وقال البحتري في وصف جمال إحدى الفتيات (٣) :

وأشارت إلى الغناء بالحناء

ظُرِّ مرافٍ من الثَّصابي صحاح

فَطَرَبْنَا لَمَنْ قَبْلُ المِثَانِي

وَسَكَّرْنَا مِنْهُمْ قَبْلُ الرَّاحِ

قد تدير الجفون من عُدْمِ الـ

باب ما لا يدور في الاقْداح

لقد وصف البحتري (أو الراوي) هذه الفتاة من غير أن يستخدم أية أداة للتوكيد؛ ذلك أنه يخبرنا بشئ ليس لنا به علم سابق. وبما أنه وسيلتنا إلى العلم به أو التعرف إليه، وإن

(١) ينظر: ديوان بشار بن برد ٤/٢ - ٨ .

(٢) التبيان في شرح الديوان ٢٣٤/٢ .

(٣) ديوان البحتري ٤٥٧/١ - ٤٥٨ . وينظر: ديوان العباس بن الأحنف

١٣١، ديوان إسحاق الموصلي ١٦٧ - ١٦٨، شعر ابن المعتز ١٣٩٦ - ٣٩٥/٣ .

يكن من خلال وجهة نظره هو، فلم تكن به حاجة، والحال هذه، إلى اللجوء إلى التوكيد ما دما سنأخذ بما يقول.

ولسبب نفسه لم يستعمل أبو عثمان الخالدي أية أداة لتوكيد ما يقول إذ يخبر عن صاحب له، واصفا إياه<sup>(٤)</sup> - مما نعهده اقترابا من وصف الشخصية وإن من وجهة نظره الخاصة - :

ولي صاحبٌ نحسُّ على كلِّ صاحبٍ  
هو الداءُ أعيانُ أن يُصيبَ دواءُ  
أخفُّ الوري عِقلًا وأثقلُّ طُلعةً  
وأفحسُّمُ إلا أن يقولَ خطاءُ

وأما مسلم بن الوليد فيخبر عن أوان حادثة لقائه بحبيبته إذ يقول (٢) :

ألا ربَّ يومٍ صادقٍ العيشِ نِلْتُهُ  
بها ونداماي العفافةُ والبذلُّ  
مشيةٌ آواها الحجابُ كأنها  
خذولٌ من الغزلانِ خاليةٌ عطولٌ

وأما أبو بكر الخالدي فإن استمتع بليلته في (دير متى) فإنه يعرض لذكرها مؤكدا قيامه بفعل الشكر لها، وذلك بنون التوكيد الثقيلة (٣) :

فلاشكرنَّ لـ (ديرمَتى) ليلةً  
مَزَقَتْ ظَلَمَتَهَا ببدرٍ مُشرقٍ

أما صيغة الإنشاء أو الجملة الإنشائية (٤)، فقد أفاد منها الشعراء العباسيون في أشعارهم ذات النفس القصصي، وذلك بما

- 
- (١) ديوان الخالديين ١٠٧. وينظر: شعر مروان بن أبي حفصة ٢٨.  
(٢) شرح ديوان صريع الغواني ٩١.  
(٣) ديوان الخالديين ٧٥. وينظر في وصف المكان باستخدام أسلوب الخبر: ديوان السري الرفاء ٣٢٥/١، وديوان الطغرائي ١٠٧.  
(٤) الإنشاء: كل كلام لا يَحتمل الصدق والكذب لذاته لأنه ليس لمداول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه. والإنشاء قسمان، الأول: الإنشاء الطلبي، وهو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب وهو خمسة أنواع: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والدعاء. والثاني، الإنشاء غير الطلبي: وهو ما لا يستدعي مطلوباً. وله أساليب مختلفة ١/ صيغ المدح والذم ٢/ التعجب ٣/ القسم ٤/ الرجاء ٥/ صيغ العقود. (ينظر: البلاغة والتطبيق ١٢١ - ١٤٢).

توفره لهم طبيعة الإنشاء ذات الصيغ المتنوعة والأشكال المختلفة من حرية في تنويع أنماط الكلام وتلوينه، خاصة وأن الإنشاء بكل أساليبه يعبر عن الجانب الانفعالي، الذي نراه بينا في رسم ما تختلج به نفوس الشخصيات، ومنها الراوي، من خواطر وانفعالات، فضلا عن اتضاحه جليا في الحوار والتخاطب.

قال مروان بن أبي حفصة، في حوار مع نفسه (١):  
أفي كلِّ يومٍ أنتُ صَبٌّ وَلَيْلَةٌ  
إلى أُمِّ بَكْرٍ لا تُفِيقُ فَتَقْمِرُ؟  
أحبُّ على الهجرانِ أكنافَ بَيْتِهَا  
فيا لك من بَيْتٍ يُحِبُّ وَيُهْجَرُ

فهو يسأل ويجيب، مقررًا حقيقة حبه. بل إنه يخاطب البيت نفسه بوصفه رمزا لمن يحب، معلنًا عن موقفه وما يعانیه من جرائه.

وهذا الباحثري يخاطب ممدوحه بصيغة الاستفهام، تعبيرًا عن ألمه وقلقه من موقفه معه. يقول (٢):

أُخْلِفي يا فَتْحُ أَنْتَ وَظَاعِرُنْ  
في الظَّاعِنِينَ، وشاهدٌ ومُغِيبِي؟  
ماذا أقولُ إذا سُلْتُ فَحَطَّنِي  
صدقي، ولم يسترْ عليَّ تكذُّبي؟  
ماذا أقولُ لشامتَيْنِ يَسُرُّهُم  
ماساءَني، ولمُنْكَرٍ مُتَعَجِّبٍ؟

ومن الصيغ الإنشائية التي كثر ورودها في موضوع بحثنا، صيغة الأمر. من ذلك ما جاء على لسان دعبل الخزاعي (أو الراوي) من حوار مع زوجته، من قميدة يحكي فيها واقعة تنبئ عن شدة

(١) شعر مروان بن أبي حفصة ٥١.  
(٢) ديوان الباحثري ١٤١/١. ولعل الاستفهام أكثر الصيغ الإنشائية وزودا في شعرنا هذا. ينظر: ديوان أبي نواس ١٤١ و٧٣٤، وديوان إسحاق الموصلي ١١٦، وديوان ابن الرومي ٣٣٠/١، وديوان الصنوبري ٣٩، وديوان كشاجم ٢٠٧، والتبليان في شرح الديوان ٣٩/١، وديوان أبي فراس ٤٢ - ٤٣، وديوان الشريف الرضي ٣٩٣/١، والأغاني ١٦٤/٢٣، وبتيمة الدهر ٣٣٩/١ - ٣٤٨.

كرمه (١) :

قالت (سلامة) : دُعْ هَٰذَا اللَّبُونُ لَنَا ،  
لصَّبِيَّةٍ مِثْلَ أَفْرَاحِ الْقَطَا زُغْبَا  
قُلْتُ : أَحْبَسِيهَا فَعِيهَا مَتَعَةٌ لَهُمْ  
إِنْ لَمْ يَتَّحْ طَارِقٌ يَبْغِي الْقَرَى سُبَا  
وهذا الشريف الرضي ينادي إحدى لبياليه ، إذ التقى بحبيبته

فيها ، سائلاً : إياها العودة (٢) :

يَالَيْلَةَ السَّفْحِ ، أَلَا عُدْتُ ثَانِيَةً  
سَقَى زَمَانُكَ هَطَّالٌ مِنَ الدَّيْمِ  
وكان بشار بن برد ، من قبل ، قد جمع بين النداء والاستفهام  
في قوله يحاور كاهنا (٣) :

أَلَا يَا كَاهِنَ الْمِصْرِ السَّذِي يَنْظُرُ فِي الزَّيْتِ  
تُرَانِي عَائِشًا حَتَّى أَرَى "عَبْدَةَ" فِي الْبَيْتِ ؟  
فَقَالَ : أَدْنُ أَرَى مَوْتًا وَدَوْرًا سَابِقَ الْمَوْتِ

ولعل هذا الجمع هنا محاولة من الشاعر لبيان مدى رغبته في  
لقاء "عبدة" ، وقلقه من تأخر ذلك وخوفه من عدم تحققه .  
ومن التمني ، قول المتنبي في معرض إحدى مدائحه (٤) :  
لَيْتَ الْمُلُوكَ عَلَى الْأَقْدَارِ مُعْطِيَةً  
فَلَمْ يَكُنْ لِدُنِّي عِنْدَهَا طَمَسُوعٌ

إنه يرى قدره أكبر من قدر غيره من الشعراء - فضلاً عن غيرهم من

(١) شعر دعبل بن علي الخزامي ٥٦ . وينظر من أمثلة الأمر : ديوان  
العباس بن الاحنف ١٦٥ ، وديوان ابن الرومي ٢١٥/١ ، وشعر ابن  
المعتز ق ١ ٦٢٨/٢ ، وديوان الصنوبري ٣٩ ، والتبليان في شرح  
الديوان ٢٢٩/٢ ، وديوان الخالديين ١٢٧ ، وديوان الأبيوردي  
٥٥٥/١ ، وديوان الطغرائي ٣٥٦ ، وديوان سبط ابن التعاويذي  
٣٢٧ .

(٢) ديوان الشريف الرضي ٧٢٢/٢ . وينظر من أمثلة النداء : ديوان  
بشار بن برد ٤/٢ ، وديوان العباس بن الاحنف ١٦٥ ، وديوان  
أبي نواس ١٨٤ ، وشعر دعبل بن علي الخزامي ٥٨ ، وديوان  
البحراني ١٣١١/٢ ، والتبليان في شرح الديوان ٢٣٧/٣ ، وديوان  
الطغرائي ٣٥٦ ، وديوان سبط ابن التعاويذي ٢٩١ .

(٣) ديوان بشار بن برد ١٦/٢ .  
(٤) التبليان في شرح الديوان ٢٣٢/٢ . وينظر : ديوان ابن الرومي

الناس - لذلك يتمنى أن يأخذ بحسب قدره فيحمل على الكثير من جهة ، ويعدم منافسة من يراهم دونه فيخلو له الجومن جهة أخرى . خاصة وأنه يقول ذلك في معرض إحدى مدائحه مفصلاً في وصف مناقب ممدوحه ومخاطباً إياه .

ومن النهي، قول الطغرائي (١) :

إِذَا كُنْتَ لِسُلْطَانٍ خَدْنًا فَلَا تُشْرُ

عليه، بما يُؤذي به الدهر مسلماً

فهو يمهّد لما سيرويه من قصة بهذه الحكمة التي تتناسب ومجرياتهما، خاصة وأنه قد استمد قمته من مثل .

ومن التعجب، ماورد في قول بشار بن برد (٢) :

فِيَا عَجَبًا زَيَّنْتُ نَفْسِي بِحَبِّهَا

وَزَانْتُ بِهِجْرِي نَفْسَهَا وَتَحَلَّتْ!

إنه يتعجب من مقابلة فتاته هذه إياه بالهجر على الرغم من حبه إياها .

ومن القسم ، ماورد على لسان إحدى شخصيات قصيدة لبشار نفسه ، وهو قولها (٣) :

أَقْسِمُ بِاللَّهِ مَا نَجُوتُ بِهَا

إِذْ هَبْتُ فَاثْتَ الْمُسُورِ الظَّفَرِ

في تعبير على لسان هذه الشخصية عما كان منه معها : إذ نال منها ما أراد بعد خداع ومراودة وبغير علم من ذويها .

أما صيغ المدح، فمنها قول الحسين بن الضحاك في سر من

رأى (٤) : سَرُّ مَنْ رَأَى أَسْرُّ مِنْ بَغْدَادَ

قائله عن بعض ذكرها المعتاد

حبذا مسرح لها ليس يخلو

أبداً من طريسة وطراد

(١) ديوان الطغرائي ٣٥٥ . وينظر : التبليان في شرح الديوان ١١١/٣ ، ديوان أبي فراس ٥٥ .

(٢) ديوان بشار بن برد ٩/٢ . وينظر : ديوان الصنوبري ٤٣١ .

(٣) ديوان بشار بن برد ١٧١/٣ .

(٤) أشعار الخليل الحسين بن الضحاك ٤٢ .

إنه هنا يخبر ويأمر ويمدح، متوسلا لمديحه بـ (حبذا). وذلك في معرض وصفه لهذه المدينة.

وكما تتكامل الجمل الفعلية والاسمية في إبراز عناصر العمل الشعري العباسي ذي الروح القومية، تتكامل كذلك الجمل الخبرية والإنشائية في سبيل الغرض ذاته. بل إنها جميعا من فعلية واسمية وخبرية وإنشائية، وبكل ماتحتوي عليه من تفصيلات وتفرعات، تتواشج وتتداخل منمهرة في بوتقة واحدة لتمنح العمل شكله النهائي وصورته الأخيرة التي يظهر عليها كما أراد له الشاعر.

وإذا ما أردنا لكلامنا على التركيب أن يتكامل، على وفق مارسمناه له من رؤية، فلا بد لنا أن نعرض لظاهرة (التضمين)، التي حظيت بعناية الشعراء والنقاد والباحثين، فدرسوها بين مؤيد لها ومعارض<sup>(١)</sup>. والتضمين (أو أن تعلق قافية البيت على ما بعدها، فلا تكاد تستقل بنفسها)<sup>(٢)</sup>، بمعنى أن لا يكون البيت الشعري مستغنيا عن البيت الذي يليه، فيقصر البيت الواحد عن استيعاب المعنى فيضطر الشاعر أو يعمد إلى إفراغ بقية المعنى في بيت تال، وقد لا يأتي البيت المكمل للمعنى مباشرة وإنما بعد بيت أو أكثر. وذلك كله مقود لطبيعة الفكرة أو الشعور أو الموقف الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه، وطريقته في ذلك المحكومة بمدى قدرته الفنية.

وكلامنا على التضمين هنا يأتي من كونه - فيما إذا لجأ

(١) للاطلاع على ذلك ينظر: بناء القصيدة العربية ٤٤٩-٤٧٩. وإذا ما كان الكلام على هذه الظاهرة يرجع في أصله إلى البحث الموسيقي والإيقاعي للفن الشعري العربي، فإن أثرها بوصفها مظهرا من مظاهر وحدة القصيدة العربية؛ إذ يلغى بوساطتها استقلال البيت الواحد وانفساده عن غيره، من الدوافع المهمة التي دفعت نقادنا آخرين، قدامى ومحدثين، إلى دراستها والبحث فيها. ومن شمة كان سبب إتياننا بها والحديث عنها في هذا الحيز من البحث.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٣٤/١. وينظر: الممدد نفسه ٤١/١.

إليه شاعر ما - ذا أثر بارز في تركيب القصيدة من حيث دوره في ربط أجزائها وتلاحم أفكارها، وهذا أمر مهم في مثل النزعة التي نبحث في هذا الشعر الذي ندرس، قال ابن رشيق القيرواني ((ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا استحسن أن يكون كل بيته قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد، ولم استحسن [كذا] الأول على أن فيه بعداً ولا تنافراً، إلا أنه إن كان كذلك فهو الذي كسرت من التشبيح)) (١). من ذلك قول علي بن الجهم (٢):

ولمّا بدت بين الوشاة كأنها

عناق الفراق وهو يقتل

يئست من الدنيا وقلت لصاحبي:

لئن عجلت للموت أوحى وأعجل

فقد كمل معنى البيت الأول الذي يسوي إحساساً بموقف جرى للشاعر أو الراوي بالبيت الذي يليه؛ إذ جاء جواب (لما) في بداية البيت الثاني وهو جملة (يئست) (٣).

أما قول أبان اللاحقي (٤):

لما رأيت البز والشاره

والغرش قد ضاقت به الحاره

والسوز والسكر يرمى به

من فوق ذي الدار وذو الداره

وأحضروا الملهين لم يتركوا

طبعلاً ولا صاحباً زماره

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ٢٦١/١-٢٦٢.

(٢) ديوان علي بن الجهم ٦٩.

(٣) ينظر في هذا النمط من التضمين، أي الذي يكتمل معنى البيت فيه بالذي يليه مباشرة: ديوان بشار بن برد ٣٦/٢، وديوان أبي نواس ١١٤-١١٥، ٦٠٩-٦١٠، وديوان أبي تمام ٦٤/١ و٧٣.

وديوان البحتري ١٦٨٠/٣، وديوان كشاجم ١٥٠ و ١٩٥.

(٤) الاغانى ١٦٤/٢٣.

قلت: لماذا؟ قيل: أعجوبة<sup>١</sup>

مُحَمَّدٌ زَوْجُ عُمَرَ

فإن معناه الذي يحكي مراسيم حفل زفاف اكتمل في البيت الرابع؛  
إذ جاء جواب (لما) في بدايته وهو جملة (قلت...) فقد يكتمل  
المعنى - كما أسلفنا - بعد بيت فاكتر (١).

ومادمننا بصدد الحديث عن التركيب في الشعر ذي النقص  
القصصي فليس من شك في ما للحوار، وبخاصة في نماذج التي  
تتوافر على (التضمين)، من أثر مهم في موضوع تركيب القصيدة  
ووجدتها الموضوعية، من حيث ربطه في أحايين ليست قليلة بين  
بيتين أو أكثر، سواء أكان ذلك من خلال عملية التحاور نفسها،  
بمعنى أن يكون قول ما في البيت ويكون الرد عليه أو جوابه في  
البيت الذي يليه .. وهكذا، أم أن يستمر القول الواحد الذي  
يقدم - كسابقه - معلومة أو يحكي رأيا أو يعبر عن عاطفة - مما  
له صلة بما نبحث فيه من نزعة قصصية - على امتداد أكثر من بيت  
واحد، أم أن تجتمع هاتان الطريقتان كليهما في نص واحد. (٢)

(١) ينظر في هذا النمط من التضمين، أي الذي يكتمل المعنى فيه  
بعد بيت أو أكثر: شعر دعبيل بن علي الخزاعي ٥٨، وشعر ابن  
المعتمر ١/ ٤٩٤ - ٤٩٥.

ومن الدراسات التي تنال موضوع ظاهرة التضمين لدى عدد  
من الشعراء الذين يهتمهم بحثنا: ابن المعتمر وتراشه في  
الأدب والنقد والبيان ٢٦٠-٢٦٢، والعباس بن الأحنف ١٥٤-  
وأبو تمام الطائي حياته وحياة شعره ٢١٨، وأبو فراس  
الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ٤٩٦-٤٩٨.

(٢) ينظر: الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي ١٧٩-١٨٩،  
وص ١٧٦-١٩٩ من هذا البحث.



### ثانياً : الصورة الفنية :

حفل النقد الحديث بالوقوف من الدراسات المستفيضة والعميقة في موضوع الصورة ، ماهية ووظيفة . وما نحاوله هنا هو أن نعرض لما نرى أنه يساعدنا على إدراك حقيقة الصورة وفهم أبعادها ، بما يمكننا من استجلاء مدى نجاح الشعراء العباسيين في رسم الصور التي تسهم في تعزيز ما في أعمالهم من روح قيميّة وتبرزها .

يقول الدكتور عبدالقادر الرباعي (١) إن ذات الشاعر - عادة - تنظر إلى الموضوع بود أو بكره ، وتختزنه في الذاكرة مصحوباً بهذا الإحساس أو ذاك حتى إذا صادفت موقفاً انفعالياً مماثلاً أو مخالفاً قرعت باب الذاكرة لتولد من جديد أو تتشكل في صورة موحية (٢) (١) . فولادة الصور - إذن - هي الاستجابة الطبيعية للشاعر بإزاء ما يمر به أو يعيشه من انفعالات وخواطر ، فهو يعبر عنها برسمها في تشكيل صوري يومي إليها ويوحى بها .

إن هذا القول لا يعني أن الصورة وسيلة لنقل الفكرة أو الإحساس أو الشعور (وإنما الشعور هو الصورة ، أي إنها الشعور المستقر في الذاكرة ، الذي يرتبط في سريّة بمشاعر أخرى ويعدل منها . وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت) (٢) . فالمشاعر و الأفكار تنبجس من الذات ، ومهما حفظ الشخص - أي شخص - من تشبيهات واستعارات وغيرها من أدوات الفنون البلاغية ، فإنه لن يستطيع أن يكون شاعراً أصيلاً بمجرد هذا الحفظ ، إذ لابد لهذه البلاغة أن تبدأ حركتها من النفس (٣) . من داخل الإنسان نفسه .

---

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ٢٩ .

(٢) Whalley: Poetic Process; P.76. نقلاً عن : التفسير النفسي للآدب ٧١ .

(٣) ينظر : التفسير النفسي للآدب ٧١-٧٢ .

وإذ نحاول أن نوضح مفهوم الصورة ، فإننا من خلال مامر ،  
نورد التعريف الآتي لها ، على أنه المعيار الذي يمكننا أن  
نحدد بمقتضاه جوانب الصورة وأبعادها . وهو أن الصورة «تشكيل  
لفوي نابع من المخيلة المبدعة تتفاوت عناصرها بين الحسية  
والمعنوية ، حيث تكون العلاقات الداخلية بين هذه العناصر ذات  
صفة معنوية متسمة بالخبرة والابتكار ، إذ تتمثل هذه الخبرة  
والابتكار في خصائص ثلاث : الحركة والإيحاء والتأثير ، وهذه  
الخصائص هي التي تمنح العمل الإبداعي قوة تتجاوز الأطر التقليدية  
لهذا العمل وتكسيها قيمتها المعنوية والفنية ، كما أن هذه  
الخصائص ذاتها هي الوظائف الرئيسية للصورة ، وبذلك تتوحد  
الماهية والوظيفة في نسيج واحد يتعذر الفصل بينهما» (١) .

وإذ تظهر في تعريفنا للصورة أهمية التشكيل اللغوي . فلأن  
الصورة لن تكون ولن توجد ما لم يشكلها لفظ موج مؤثر ، فاللغة  
في التعبير الشعري «ليست وعاء للفكر ، أو كساء له ، إنها  
الوسيلة التي تكتشف بها الفكرة الشعرية ذاتها وتعديل بها من  
طبيعتها . إنها أداة الشاعر ووسيلته في الاكتشاف والتحديد  
والتعرف» (٢) . وإن التركيب اللغوي الصحيح المتواشج ، المنبثق  
من صميم التجربة ومن مدق الانفعال بها هو الذي يتيح لإمكانات  
المفردة ودلالاتها الفنية وإيحاءاتها التعبيرية ومؤثراتها  
المجازية أن تظهر إلى الوجود بالصيغة الجديدة المرادة (٣) .

أما عن دور الخيال في رسم الصورة ، فيقول الدكتور جابر  
عمفور «إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال . وفاعلية الخيال لاتعني

- 
- (١) الصورة المجازية في شعر المتنبي ٢٨ .  
(٢) الصورة في التراث النقدي والبلاغي ١٤٤-١٤٥ . وينظر : الصورة  
الفنية في شعر أبي تمام ١٥ .  
(٣) ينظر : الصورة المجازية في شعر المتنبي ٤٠٣-٤٠٤ .  
ويذهب الدكتور كامل حسن البصير إلى أبعد من ذلك حين يرى  
أن الكلمة المفردة قد تمثل صورة ، إذما كانت تملك من  
الإيحاء والظلال ما يعين المتلقي على استعادة صورة شيء ما  
وتمثله والإحساس به (ينظر : بناء الصورة الفنية في البيان  
العربي موازنة وتطبيق ٢٦٧-٢٦٨) .

نقل العالم أو نسخه ... وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة فسي وحدة، وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل "النسخ" للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة، ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا، يتخطى حاجز المدركات الحرفية، ويجعلنا نجفل لاثنيين بحالة جديدة من الوعي (١).

ولعل من أبرز صفات الصورة في الشعر ومن أهم مميزاتها العمق، وذلك بالاستغناء عن التفصيلات، والاتجاه إلى التركيب والتكثيف الزماني والمكاني في انتخاب مفردات الصورة ورسمها، لتألف عناصرها المتباعدة في الزمان والمكان في إطار شعوري واحد يحتويها ويحدد أبعادها (٢)، بما يضيف عليها نوعا من الغموض الموحى الجميل.

أما أنواع الصور وأنماطها ثم أسماؤها ودلالاتها، فلقد تعددت تعدد الدارسين والباحثين، فكل تقسيمه الخاص ومفهومه المحدد بحسب انتمائه الفكري ورؤيته الثقافية (حتى ليحس القارئ - وهو يجول بين هذه الدراسات والمباحث - أن امر

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ٣٧٣، وينظر: مبادئ النقد الأدبي ٣٠٩-٣١٥، والصورة الفنية في شعر أبي تمام ١٤، والصورة الأدبية ٢٧، والصورة المجازية في شعر المتنبي ١١-٢٤. ويهمننا أن نشير أيضا إلى كتاب الدكتور كامل حسن البصير (بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق)، لما يحمله من دعوة جادة لتأصيل مصطلح الصورة بجميع جوانبها في البحث البلاغي والنقدي العربي، فضلا عن تعرضه بالنقد لعدد من الكتابات العربية الحديثة التي تناولت موضوع الصورة بحثا ودراسة.

(٢) ينظر: التفسير النفسي للأدب ٦٣-٧٣ و ١٠٨، والصورة المجازية في شعر المتنبي ١٥.

التسميات قد اُغلت من قبضة الشوابط والمقاييس» (١).

ونمضي في ما نستقبل من صفحات نحو إيضاح مدى إسهام التصوير الفني أو رسم الصورة الفنية في التعيبر عن عناصر القصة وتعيين أبعادها في الوقت نفسه الذي يؤكد فيه هذا التصوير البناء الشعري الأصيل الذي تتمثل في أثنائه هذه النُزعة القصصية التي نتقص.

قال المتنبي يصف واقعة حربية ، اشترك فيها (هو أو

الراوي) ، راسما شيئا مهما من تفصيلاتها: (٢)

فَمَا شَعَرُوا حَتَّى رَأَوْهَا مُغِيرَةً

قُبَاحاً وَأَمَّا خَلْقُهَا فَجُمِيلٌ

سَحَابٌ يَمْطُرُنَ الْحَدِيدَ عَلَيْهِمْ

فَكُلُّ مَكَانٍ بِالسَّيْفِ غَسِيلٌ

وَأَمْسَى السَّيَا يُنْجِحُنَ بِمُرْقَةٍ

كَأَنَّ جَيُوبَ الشَّاكِلَاتِ ذِيُولُ

وَعَادَتِ قُظُنُوهَا بِمَوْزَارٍ قُفْلًا

وَلَيْسَ لَهَا إِلَّا الدُّخُولُ قُفُولُ

فَخَاضَتْ نَجِيعَ الْجَمْعِ خَوْضاً كَانَهُ

بِكُلِّ نَجِيعٍ لَمْ تَخْفُهُ كُفَيْلُ

تَسَايَرُهَا النَّيْرَانُ فِي كُلِّ مَسْلَكٍ

بِهِ الْقَوْمُ مَرَعَى وَالْدِّيَارُ طَلُولُ

(١) الصورة المجازية في شعر المتنبي ٢٥. وللاطلاع على مانعه تكلفا فيما وضع للمصور من أنماط وأنواع وأسماء ودلالات، ينظر: التفسير النفسي للادب ٦٣-٧٣، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ٣٧٤، والصورة الفنية في شعر أبي تمام ١٤٩-٢٢، والصورة الأدبية ٤٠ و١٢٨، والصورة المجازية في شعر المتنبي ٢٥-٢٦، وبناء الصورة الفنية في البيان العربي (مواضع متفرقة)، وتحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري (مجلة) ١٩٥ - ٢٠٥، والصورة الفنية من موسوعة برنستون للشعر (مجلة) ٢٢-٣١.

(٢) التبيان في شرح الديوان ١٠١/٣-١٠٣. وينظر: المصدر نفسه (مواضع متفرقة)، وديوان أبي تمام (مواضع متفرقة)، وديوان البحري (مواضع متفرقة)، ودراسات في النص الشعري العمبر العباسي، وقضايا الفن في قصيدة المدح العباسية.

وَكُورَتْ فَمَرَّتْ فِي دِمَاءِ مَلْطِيَّةٍ  
 مَلْطِيَّةٌ أُمُّ لِلْبَنَيْنِ شَكْوَل  
 وَأَضَعْنَ مَا كَلِفْنَهُ مِنْ قَبَاقِبِ  
 فَأَضْحَى كَانَ الْمَاءُ فِيهِ عَلِيل  
 وَرَعْنُ بِنَا قُلُبُ الْفِرَاتِ كَانَمَا  
 تَخَسَّرُ عَلَيْهِمُ بِالرَّجَالِ سَيُول  
 يُطَارِدُ فِيهِ مَوْجُهُ كُلُّ سَابِحٍ  
 سَوَاءٌ عَلَيْهِ غَمْرَةٌ وَمُسِيل  
 تَرَاهُ كَانَ الْمَاءُ مَرَّ بِجَسْمِهِ  
 وَأَقْبَلَ رَأْسُ وَحْدَهُ وَتَلِيل  
 وَفِي بَطْنِ هَضْبٍ وَسَمْنَيْنِ لِلْظُّبَا  
 وَمِمَّ الْقَنَاسِ مَمَّنْ أَبَدْنُ بُدِيل  
 طُلَعْنَ عَلَيْهِمْ طَلْعَةً يَعْرِفُونَهَا  
 لَهَا غُسْرٌ مَا تَنَقَّصِي وَحُجُول  
 تَمَلُّ الْحَصُونُ الشَّمُّ طُولُ نَزَالِنَا  
 فَتَلْقِي إِلَيْنَا أَهْلَهَا وَتَزُول

يصور المتنبي في هذه الأبيات أجواء المعركة بكل حركتها وعنفها واضطرابها. فهي تبدأ بالمفاجأة التي هالت الروم سلاعداء - حين رأوا خيول سيف الدولة الحمداني - ممدوح الشاعر في هذه القصيدة - تنقص عليهم. ويحسن المتنبي في استعماله الفعل (شعروا) المنفي مع (حتى) للتعبير عن المفاجأة، فضلا عما يوحي به هذا التركيب مما كان عليه الروم من غفلة أو عدم توقع لما سيحمل، حتى إنهم لخوفهم من ذلك وغضبهم رأوا الخيل قبيحة على- السرم من جمالها. وهنا استطاع المتنبي أن يستبطن النفس الإنسانية ويرسم شعورا إنسانيا- نفسيا عاما، هو الإحساس بالسكرة والسخط حيال ما يسبب الضرر، بصرف النظر عن حقيقة طبعه أو شكله.

ثم يشبه هذه الخيل بالسحاب المطارة لكثرة ما توقعه بهم وعليهم من حديد السيوف ونصلها قاتلة\* جارحة ، حتى كان ساحة القتال غسلت بالسيوف، واستعمال الشاعر لفظ (سحاب) هنا جاء بدلا\* من (قباحا) في البيت السابق مما يشير إلى أنها كانت كالسحاب في نظر الروم أنفسهم ، ففلا عن حقيقة كثرتها ، لما أمطرته عليهم من مصائب وفجائع .

ويذكر الشاعر أيضا انتحاب السبايا ، ولكي يصور شدة ألمهن وعظهن خوفهن شبه جيوبهن بالذيول إشارة إلى ما فعلوه من تشقيق الجيوب - بخاصة - وتمزيق الثياب - بعامة - هلعاً وذعراً ، حتى كادت تسقط عنهن .

وإذ يرمي في رسم درب مسير جيش سيف الدولة ، يشير إلى كثرة قتلى الروم حين يجعل الخيل تخوض في دماءهم . وفعل (الخوض) ناهيك عن مناسبتة اللغوية للدماء ، يدل على غزارة هذه الدماء ، ففلا عما اشار إليه من أن هذا النجيع لكثرتة يكفل لغيره من الدماء عدم خوض هذه الخيل فيه لاكتفائها به . وإذ يستعير السير للسيران مرافقة\* جيش الممدوح ، فإنه يكتفي بذلك عما كان جنود الممدوح يقومون به في رحلة حربهم هذه من حرق وتدمير يغدو بهما القوم - الروم - سرعى والديار طولوا . ثم هاهي الخيل مرة أخرى تعبر الدماء في إشارة إلى غزارتها أيضا ، ولكنها هذه المرة دماء أهل مطلية ، ومن هنا عقب بهذه التكناية (مطلية أم للبنيين شكول)\* فابنأوها هنا هم أهلها ، أو ما إلهم مستفيدا\* مما أتاحه له المجاز المرسل من قوة التعبير حين جعل دماءهم دماء مدينتهم .

وعندما عبرت الخيل نهر قباقيب أصبح كان الماء فيه عليل ، أي صار يمشي الهوينى بعد أن كان يجري مسرعا\* ، وما هذا التشبيه إلا كناية عن كثرة عدد هذه الخيل التي لولا عبورها لما كان هذا ليحدث . ولتصوير كثرة هذه الخيل وشدة وطئها ففلا عن سرعتها - بما تنبىء عنه من ضخامة الجيش وقوته ومضاء عزم

أفراده - استعار الشاعر لنهر الفرات قلبا، مروعا هذا القلب خوفا من هذه الخيل التي تتجه نحوه لتعبيره في طريقها، فهي وبما عليها من رجال فرسان، كأنها سيول جبارة تخر عليه، وإن تسبح هذه الخيل في النهر فإنها تدفع أمواجه كأنها في مطاردة معها، لا يعنيتها إن كان الماء غزيرا متدفقا أم قليلا ضعيفا. وليؤكد الشاعر ما أراد التعبير عنه من نبل صفات هذه الخيل - فضلا عن فرسانها - يشير إلى أن الماء كان غزيرا حتى إنها - أي الخيل - لم يظهر منها فيه إلا الراس والعنق.

ويمضي في تصوير تفاصيل هذا الحدث، حتى جسد لنا طلعة جيش الممدوح على الروم في هنريط وسمنين بأن لها غررا\* وجولا. وما كان ذلك التجسيد إلا إشارة منه إلى أن الروم قد عرقوا مثل هذه الطلعات والهجمات التي تشنها عليهم هذه الخيول واعتادوا عليها، حتى إنهم صاروا يميزونها عن غيرها. ولذا نلاحظ أن الصفات التي استعارها المتنبي للطلعات هي من سمات الخيل، ليربط بذلك هذا الكلام بما قبله إذ كان يتحدث عن الجيش بهيئة الخيل، فضلا عما يؤكد من حقيقة دور الخيل وأثرها في هذه المعركة، بوصفها وسيلة من أهم وسائل خوض غمارها والاستمرار فيها بل وحتى التفوق فيها.

ثم يصور شجاعة هذا الجيش وقدرته على المنازلة الطويلة حتى يظفر بالنصر، وذلك بما يشير إليه من ملل الحصون من طول النزال، حتى إنها لتلقي بأهلها، أي المقاتلين المعتمدين بها فضلا عما قد يكون بها من الأهالي، وتزول. وتؤكد براعة المتنبي الفائقة في هذا البيت الأخير بما أضفاه على الحصون مما استعاره لها من صفات ومشاعر إنسانية؛ فهي تمل وتلقي بأهلها ثم تزول. ولعله قصد بزوالها إلى أنها تتهدم وتندثر فلا يبقى منها مكان.

إن المتنبي قد أبدع في رسمه حدث المعركة (أو الحرب) هذا بتفصيلاته من مسير وقتال وركائب وأسلحة، ثم الأماكن والمواقع



التي أطرقته ، فضلا عن الشخصيات متمثلة بالخيال بوصفها بطل هذا الحدث وشخصيته الرئيسية بوجودها الحقيقي، ناهيك عما ترمز إليه من جيش الممدوح، وما ألمح إليه حقيقة من جيش الممدوح، وجيش الأعداء الروم ومن كان معه، والراوي عينه باعتباره أحد أفراد جيش الممدوح، ثم ما أضفى عليه الشاعر من صفات وسمات إنسانية من مواقع وأماكن، فضلا عما اكتنف هذه الشخصيات جميعا من انفعالات نفسية. ثم جمعه إياها كلها في صورة كبيرة تحدد أبعادها وتعمق خطوطها مور جزئية تتواشج فيما بينها متتابعة متكاملة مترابطة لما يجمع بينها من انفعال نفسي واحد، وخيط فكري متميز، يعبران عن موضوع أو حدث بعينه مترابط. (وفي هذه الحال ذروة استقلال الصورة وخضوعها وتبعيةها معا) (١).

وقال كشاجم (٢) :

كَانَ (النَّيْلُ) حِينَ جَرَى فُغِمَتْ

بِهِ (مَمْرٌ) فَكُسِرَتِ السَّدَادُ

فَأُحْدِقَ بِالْقُرَى مِنْ كُلِّ فَجٍّ

أَزَاهِرُ رَوْضَةٍ فِيهَا وَرُودٌ

إن الشاعر في هذين البيتين قام بعمل مزدوج؛ فقد أخبر بالحدث من جهة، وقام برسم صورة له بوساطة التشبيه من جهة ثانية. وما أخبر به من حدث هو فيضان نهر النيل بحيث كسر السداد الذي أقيمت لحفظ مياهه وتجميعها، ليؤدي ذلك إلى غرق القرى. أما المشبه به لحالة الفيضان والإغراق هذه فهو أزاهر روضة فيها ورود. ولعل ما أراد تشبيهه تحديدا هو ما انتهى إليه الحدث من وضع، فشبه مياه نهر النيل المحيطة بالقرى بأزاهر روضة، وشبه القرى المحاطة بالمياه هذه، من كل جهة، والمتناثرة فيه بورود تتخلل أزاهر الروضة تلك. فخرج من حالة الفيضان والإغراق المضرة - والمخيفة أحيانا - إلى صورة الروض

(١) الصورة الأدبية ٢٤٦. وينظر: المصدر نفسه ٢٤٥ و ٢٥٤.

(٢) ديوان كشاجم ١٣٧.



والسورود الجميلة ، إلا إذا كانوا هم بانتظار مثل هذا الفيضان بسبب من حالة جفاف ونضوب، فرمز إلى ماسيكون من خير بعد جفاف بأزهر الروضة والسورود . وإذا كان الأمر كذلك فإن مفردة (كسرت) - كما نرى - لاتغدو ملائمة .

أما ابن المعتز، فيقول: (١)

وبيض بالحافظ العيون كأنما  
هَزُنْ سِوفاً واستلن خاجرا  
تَصْدِينُ لي يوماً بمنعرج اللوى  
فغادرُنْ قلبي بالسَّمبر غادرا  
سُفْرُنْ بدورا ، وانتقبن أهلسه  
ومسُنْ غصونا وانتفتن جاذرا  
وأطلعن في الأجياد للدر أنجما  
جعلن لحبات القلوب ضائرا

يرسم الشاعر في أربعة الأبيات هذه صورة لمجموعة من الفتيات قابلنه ذات يوم - وهو مانعه نوعا من رسم الشخصية في العمل القصصي يتناسب وطبيعة هذا الشعر -، فهن بيض، وإذا ما نظرن بالحافظ عيونهن فكانما يهززن سيوفا ويستلن خاجرا؛ وذلك لما تحدثه نظراتهن فيمن يقع في هواهن أو يعجب بهن . ولعل معرض التشبيه هنا يحتمل تفسيرين أو تأويلين، الأول هو أن نظراتهن لجمالها وجاذبيتها ذات تأثير شديد بحيث تعمل في نفس من تقع عليه ، وبخاصة إذا ما أعجب بهن، كما تعمل السيوف من جروح والخناجر من كلوم . والثاني هو أنهن بنظراتهن (الجميلة) يحذرن من تهفو نفسه إليهن من عواقب ذلك، ولعل مايقوي هذا التفسير - الثاني - فعلا (الاهتزاز) و (الاستلال)،

(١) شعر ابن المعتز ق ١ ٣٩٥/٣-٣٩٦ . ينظر: ديوان بشار بن برد (مواضع متفرقة) ، وديوان العباس بن الأحنف (مواضع متفرقة) ، وديوان أبي نواس (مواضع متفرقة) ، وديوان الشريف الرضي (مواضع متفرقة) .

فالشاعر لم يؤكد أمر الأذى تحديداً . ولعل هذا التأويل فيما لو  
صح لا يمنع أن يكون ذلك منهن على سبيل التمنع والدلال .  
فإذا ما تصمدين له ذات يوم بمنعرج اللوى - ولعل فعل التصدي  
هنا يقوي التأويل الأول للتشبيه في البيت السابق - تركه  
وقلبه قد غدر بالتصير بمعنى أنه تركه وتخلي عنه ، فغدا خالياً  
منه مفتقداً إلى عونه . ولنلاحظ مدى جمال استعارة الغدر للقلب  
إن شخص منه غادراً يضره غدره ، فالغدر بالتصير يضر هذا القلب لا  
أن يفقده .

ثم يشبه وجوههن إذا ما سفرن عنها بالبدور إشراقاً\*  
وبهاء\* ، فإذا ما غطينها بالنقب ، وتغطيتها هذه تستوجب ظهور  
العيون والجبين حسب ، فإنه يشبهها بالآلهة البيض وسط السماء  
ضياءً ولعمراً . ويشبههن في مشيتهن وتنقلهن بالفصون المياسة  
خفة ورشاقة . أما في التفاتهن فإنه يشبههن بصغار بقر الوحش  
التي تتلفت برشاقة ودلال .

وإن يتعرض لما لبس في أجسادهن من عقود ، فإنه يشبه درهماً  
ولأنها بالأنجم ، بل إنه يذهب إلى أن هذا الدر وتلك الآلى قد  
غدت ، إن وضعنها ، فرائر لحبات القلوب . فاستعار بذلك لحبات  
القلوب صفات إنسانية أنثوية ، بجعله إياها ذات فرائر ، فملا عن  
أن مثل هذه الاستعارة قد تنطبق على قطع الدر أنفسها إذ شخص  
منها هاتيك الفرائر .

وقال أبو ميثان الخالدي في وصف ليلة (١) :

وليلة ليلاء في السَّلُونِ كُلُّونِ الْمُقَرَّقِ  
كَأَنَّهَا نَجُومُهَا فِي مَغْرِبٍ وَمُشْرِقِ  
دِرَاهِمٌ مَنْشُورَةٌ عَلَى بَسَاطِ أَزْرِقِ

إنه يرى هذه الليلة سوداء حالكه فشبّه لونها هذا بلون

مفرق الشعر الأسود المعتم، أما نجومها المنتشرة غربا وشرقا فشبها بسالدرهم المنتشرة على بساط أزرق، وهذا يعني أنه شبه السماء بهذا البساط الأزرق. وإذا كان الشاعر (أو الراوي) يرى السماء زرقاء كما هي على حقيقتها، فلعل اللون الأسود الذي أشار إليه في البيت الأول هو تعبير عن إحساسه هو الخاص بها، فكأنه يريد القول إن هذه الليلة بنجومها المعلقة في السماء كدراهم منتشرة على بساط أزرق، أراها أنا، نتيجة لإحساسي بها. والذي لاشك له أسبابه - سوداء كلون الشعر في المفرق. حتى إنه وصفها بالـ (ليلاء).

أما أبو فراس الحمداني فيقول، مصورا إحساسا خاصا:  
بالزمان يعانيه (١):

إذا الليل أضواني بسطت يدُ الهوى

وأذلت دمعاً من خلانقه الكبر

فيجعل لهواه يدا مبسوطة ضارعة، ويجعل لدموعه التي يذرفها في غفلة عن عيون الآخرين كبرياء وانفة، كما عبر عن ذرفه إياها بالإذلال لها؛ فدموع عزيزة شأنها يكون سيلانها ذللاً لها وهواناً. وفي هاتين الاستعارتين - بما فيهما من تشخيص - تموير يومي، إلى مدى عظم ما يكتمه الشاعر (أو الراوي) من اللواعج وما يستتره من الآلام، تلك اللواعج والآلام التي أسهم الليل في إشارتها في نفسه.

وأبو فراس هو نفسه القائل في وصف مكان معين (٢):

وبُقعةٍ من أحسن البقاع، يُبشِّرُ الرَّائدُ فيها الراعي

- 
- (١) ديوان أبي فراس ١٥٧، وينظر: ديوان ابن الرومي (مواضع متفرقة)، التبيان في شرح الديوان (مواضع متفرقة).  
(٢) ديوان أبي فراس ١٨٢، وذو الكلاع: أحد أدواء أي مارك، حمير في اليمن، كان الروم يهدون إليه من نسجهم. وينظر: ديوان البحتري (مواضع متفرقة)، شعر ابن المعتز ١ (مواضع متفرقة)، التبيان في شرح الديوان ٢٥١/٤ - ٢٥٦ (قصيدة المتنبي في شعب بوان)، ديوان السري الرفاء (مواضع متفرقة).

بالخشب، والمرتع والسواع،  
 من سائر الألوان والأنواع،  
 من منعة الخالق، لا الضناع،  
 كما تسل البيض للقرع،  
 ورقص الماء على الإيقاع،  
 ونشر البهار في البقاع،  
 كأنه القسور في الأسباع

يرسم الشاعر هنا صورة مكان تأسر به، فيصف البقعة -  
 المكان بأنها من أحسن البقاع، وبأن رائد القوم، الذي يسبقهم  
 في ترحالهم باحثا عن الموقع المناسب لهم للحل والمكوث، يبتشر  
 السراعي، المسؤول عن حيواناتهم - وإن يحنتم أن لا يكون الراعي  
 مختصا بقوم ما بعينهم، وإنما أي راع - بمخيمها وسعتها. ثم  
 يشبه ما على هذه البقعة من الأرض من كلاً وأشجار وزهور، بألوانه  
 الجذابة وتآلفه المتناسق، بما كان يهديه الروم لذي الكلاع (من  
 ملوك اليمن) من نسج موشى جميل متقن. ولكنه يعقب بأن ما على  
 هذه البقعة من الأرض من صنع الله القدير لا من صنع الناس،  
 راغباً بذلك في الإشارة إلى ضعف قدرة الإنسان، مهما بلغ من  
 تمكن وإتقان، في أن يعمل ولو إلى جزء يسير من عظمة صنع الله  
 وإعجازه. ولذا حظ استعارته للأرض وجهاً وأكد هذه الاستعارة بأن  
 جعل له - أي الوجه - سترا.

ثم يشبه الماء وهو ينحط من التلاع، بالسيوف وهي تستل من  
 أغصانها للقتال، فأشار بهذا التشبيه المفعم بالحركة، على  
 الرغم من اختلاف وجهة حركة الماء المنحط عن السيوف المستتلة؛  
 إذ الأول يتحرك نحو الأسفل في حين يتحرك الثاني نحو الأعلى،  
 إلى قوة هذا الماء وغزارته وشدة تدفقه فضلاً عن صفائه، وتشبيهه  
 إياه بالسيوف وهي عادة ما توصف بصفائها ولعمريها يشير إلى ذلك  
 التشابه في الصفاء، بل لعل استخدام كلمة (البين) بعينها -  
 بما توحي به وتشير به - لهما يؤكد ذلك.

ثم يخبر عن تغريد طائر القمري في تلك البقعة ، فيومئ إلى جمال هذا الصوت المسموع هناك وعذوبته . كما يستعير الرقص للماء ، فيشخص منه راقصا ، تعبيرا عن خفة الماء ورشاقته في جريانه حتى كأنه يؤدي ذلك على وفق إيقاع منضبط مرتب .

فإذا ما انتقل إلى ذكر ما يغطي هذه البقعة من بهار شهده ، في بروزه وتميزه ، بالشديد القوي من الأسود ؛ فهو يبرز من بينهم ويتفوق عليهم ويسودهم .

إن هذه التشبيهات والاستعارات الجزئية تتجمع وتتداخل لترسم لنا صورة فنية متكاملة لتلك البقعة من الأرض التي أثرت في الشاعر (أو الراوي) ، لحي سبب كان ، فوصفها بحسب ما أحس بها . ومن الجدير بالثنويه هنا هو ما في هذا النص من تضمينات ، فالبيت الأول يكمل معناه بمصدر البيت الثاني ، والتشبيه الذي يبدأ في عجز البيت الثاني يكمل بالبيت الثالث كله ومصدر البيت الرابع ، والتشبيه الذي يبدأ في عجز البيت الرابع يكمل في صدر البيت الخامس . أما التشبيه المبدوء في عجز البيت السادس فإنه يكتمل في الشطر الأخير من النص . وهذا ، كما نراه ، ملمح من ملامح وحدة القصيدة ، خاصة وأن هذا النص كله في موضوع واحد هو وصف بقعة من الأرض . هذا الوصف الذي نعهده ملمحا قصصيا ؛ وذلك بما يمكن أن يكونه من رسم لموقع حدث ما يمكن أن يقع عليه أو يجري في أرجائه .

### ثالثا : الموسيقى (الإيقاع) :

إذا ما سعى الشعراء العباسيون - في شعرهم كله بعامة ، وذي النزعة القميمية منه بخاصة - أن يغيّدوا من قدراتهم ، كل بحسب موهبته وثقافته وبحسب طبيعة ما يعالج من موضوع ، على اختيار الألفاظ الموحية ثم تشكيلها في تراكييب دالة معبرة ترسم ما أرادوا تشكيله من صور ، بتحكم من خيال مبدع خلاق - على تمايز إمكاناتهم في ذلك - ، كان لابد لهم أن يصبّوا ذلك كله في قوالب إيقاعية موسيقية تنبع من خصوصية كل موضوع ، وبما ينبض بما يعيشه كل منهم من خفقات قلب وخطرات عقل . فالموسيقا ، الخارجية منها والداخلية (١) ، من (( أهم عناصر الإبداع الشعري ، ولها دور واضح الملامح والآثار فسي تقديم الصورة الفنية وفق بواعث التجربة الشعرية عند الشاعر )) (٢) .

ولما كانت القصيدة بنية موسيقية متكاملة ، فإن على الشاعر فسي تشكيله لهذه البنية أن يعمل على تحقيق الانسجام والتناعم بين مفردات القصيدة أي بين مختلف العناصر فيها ، أخذا بعين الاعتبار أن القصيدة وحدة فنية تعمل في داخلها اشتات من المفردات والدقائق تمثل عناصر عليه أن يعمل فيما بينها وأن يتقن بناء قصيدته من حيث هي كل واحد لا يتجزأ ،

---

(١) نريد بالموسيقا الخارجية ( الإيقاع الخارجي ) : الوزن والقافية ، وبالموسيقا الداخلية ( الإيقاع الداخلي ) : " أي ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات ولا يهمنا أن تكون مواضع الترجيع متقاربة أو متباعدة وإنما يهمنا أن تكون متناعمة وخاضعة لتنسيق منظم " . الصورة الفنية في شعر أبي تمام ٢٢٥ . وتشمل الموسيقى الداخلية : المحسنات البديعية : لفظية ومعنوية ، وأساليب الخبر والإنشاء ، فضلا عن التكرار ورد العجز على الصدر والتمريع والترصيع والتشظير والتقسيم والتناسب ، وما إلى ذلك مما يرتبط بالجرس اللفظي . ( ينظر : يتيمة الدهر ١/ ١٩٤ و ١٩٧ ، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها الجزء الثاني ، وبناء القصيدة العربية ٢٥٤ - ٢٦٣ ، والصورة الفنية في شعر أبي تمام ٢٣٥ - ٢٤١ ، وجرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ٢٢٣ - ٢٨٤ ) .

(٢) الصورة المجازية في شعر المتنبي ٤٢٦ .

وأهمية هذا البناء الموسيقي تعود إلى أنه أول ما يصادف السامع أو القارئ منها، ومن شمة كانت خطورته (١). فالصوت في معظم الحالات - كما يقول ريتشاردز - (هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر) (٢). ويقول تشيتشرين (إن القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تتأتى من معناها وحده، بل من طبيعته شكلها الصوتي) (٣)، هذا الصوت أو الشكل الصوتي الذي يكتسب شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه وما يليه (٤).

فإذا ما أردنا أن نعرض لدراسة الموسيقى - خارجية وداخلية - بما يتناغم وطبيعية بحثنا هذا، فإن منهجنا في هذا البحث نفسه، الذي نذهب فيه إلى تلخيص عناصر القصة أو لمحات منها في أشناء القصائد، وفي تفاسيف النصوص، على اختلاف شعرائها في مواهبهم وثقافتهم وتوجهاتهم وأغراضهم، لا يمكننا من الدخول في تفصيلات هذا الموضوع فنحدد نسبة معينة لهذا البحر أو ذاك أكثر الشعراء من النظم فيه من دون غيره، أو لجأوا إلى تلك القافية من دون سواها. خاصة وأننا لانذهب إلى الأخذ بإمكان تحديد بحر بعينه ينظم فيه موضوعاً بذاته، إلا ما قد يكون من قدرة استيعاب البحور الطويلة ذات التفعيلات الكثيرة لموضوعات محددة تحتاج إلى مدى موسيقي أوسع من غيره تعبر عن نفسها في إظهاره، أو ما يمكن أن يكون في البحور القصيرة ذات التفعيلات القليلة أو مجزئات البحور من نفس موسيقي قصير أو متقطع يساعد على التعبير عن مشاعر أو أفكار تجد نفسها فيها، وحتى هذا الاستثناء لائراهم مطرداً، ولعل تأملاً في قراءة الشعر

(١) ينظر: التفسير النفسي للادب ٦٣.

(٢) مبادئ النقد الأدبي ١٩٢.

(٣) الأفكار والاسلوب ٤٥.

(٤) ينظر: مبادئ النقد الأدبي ١٩١.

العربي - ومثله العباسي - موسيقيا يؤكد ذلك (١).

ثم إننا نذهب إلى ما ذهب إليه بعض الباحثين بقوله (أولما كانت القصة التي يأتي بها الشاعر تتلاءم مع غرضه من القصيدة ، لذلك تخضع هذه القصة لمجرى القصيدة من حيث الوزن والقافية واللغة مع مراعاة الشاعر للموروث الثقافي والهياكل الفنية التقليدية التي تشكل مادة شعره فضلا عن تجربته الخاصة وبواعثه . وعلى هذا فإننا لم نلاحظ تخصص بحور شعرية معينة أو قواف معينة بنوع من القصص دون غيرها ، شأنها في ذلك شأن بقية أجزاء القصيدة ، التي لا يمكن أن تتخصص فيها القصائد ببحور أو قواف معينة . إلا ما يمكن أن يكون ميلا ذاتيا من الشعراء إلى البحور الطويلة ، في القصائد التي تعالج تجارب عنيفة ، فحينئذ تكون هذه البحور أقدر على استيعاب هذه المشاعر العنيفة ، ولكن هذا لا يشكل قاعدة يمكن أن نقيس عليها ... أما القوافي ، فشان الشعراء فيها شأنهم في البحور الشعرية (٢) ؛ إذ استخدموا مختلف الحروف في روي قصائدهم التي وردت فيها عناصر قصصية أو لمحات منها ، من دون اختصاص قصص أو عناصر قصصية معينة بروي معين ، إلا ما يمكن أن تفرضه قدرة الشاعر ووجهته الفنية في عمله .

---

(١) حظي موضوع تخصيص بحور معينة بأغراض بذاتها بعناية عدد من الباحثين بين مؤيد ومعارض . ينظر في ذلك : موسيقى الشعر ١٧٦-١٧٧ ، وفي النقد الأدبي ١٥٢ ، والمرشد إلى فهم أشعار العرب ومناعاتها الجزء الأول ، وبناء القصيدة العربية ٢٠٩-٢٢٤ ، وأبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ٤٨٠-٤٨٤ ، وملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي ٣١٨-٣٢٠ . ومن قبل قال ابن طباطبا العلوي "وعلى أن الشاعر إذا اضطُر إلى اختصاص خبر في شعر دبره تدبيرا يسلس له معه القول ويترد فيه المعنى ، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يخشى بما يحتاج إلى اختصاصه بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحذف منه ، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما ، وتكون اللفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه " . عيار الشعر ٤٣ .

(٢) ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام ٣٥٤-٣٥٥ .



أما ما يتعلق بالموسيقا الداخلية للقصيدة أو للشعر فإن القصائد ذات النزعة القصصية ، أي التي فيها عنصر قصصي أو أكثر - بحسب مفهومنا له - ، وسواء اشتمل القصيدة كلها أم لم يشتمل ، هي كثيرها من نموس الشعر العباسي حفلت بكل ما يوجب تلك الموسيقا الداخلية ويؤكد لها . وذلك طبعا على وفق مقدرة الشاعر الفنية وطبيعة رؤيته للموضوع الذي يعالج وانفعاله به .

قال أبو تمام في معرض استهلاله ليحكي قصة فتح الخليفة المعتصم مدينة عمورية بعد أن سقطت بيد الروم (١) ، وهو الاستهلال الذي جاء على شكل حكمة :

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ  
فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ  
بَيْضُ الْمِصْنَانِ لَسَوْدُ الْمَحَافِرِ فِي  
مَتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشُّكِّ وَالرَّيْسِ

فقد جالس في البيت الأول بين (الحد) الذي هو حافة السيف، وقد أراد به قوة السيف أو السلاح بعامة في إشارة إلى القتال من دون السحر والشعوذة التي لجأ إليها قادة الروم ، و (الحد) الذي هو الفاصل بين أمرين وهما هنا الجد واللعب.

أما في البيت الثاني فقد جالس جناس قلب - وهو تغيير في ترتيب بعض من حروف الكلمتين المتجانستين - بين (المصائح) التي هي السيوف العراض، و (المحائف) التي هي الأوراق والكتب. ليعزز بذلك ما قرره في البيت الأول من أن السيوف أو الحرب هي التي تفصل بين الحق والباطل حتى تتبينه .

وإذا ما كان الشاعر قد لجأ في البيت الأول إلى التصريح - وهو إنهاء صدر البيت الأول من القصيدة وعجزه بقافية واحدة وروي بعينه - (ليجذب الانتباه ، وليعطي كثافة موسيقية مؤثرة) (٢) ، فإنه قد عزر ما أحدثه جناسه وتصريعه من تقابل نغمي يحرك

(١) ديوان أبي تمام ٤٠/١ .

(٢) دراسات في النص الشعري العصر العباسي ٢٠٥ .

الذهن، ويجسد الصورة، ويشير الخيال، ويساعد على التناغم،  
وأكدته بما أتى به من طباق بين (الجد) و (اللعب) في البيت  
الأول، يوفر به تقابلا آخر قائما على التضاد في المعنى، ليعطي  
القصيد - بما ترويه من حدث - حيوية، ونوعا من الجد غير  
المسموع، والتلويع في حركة ذهنية إلى الشيء ونقيضه، ليثبت أن  
الصراع شيء حتمي في مميم الحياة. (١)

وقال في القصيدة ذاتها وفي معرض وصفه شخصية ممدوحه التي  
قامت بهذا العمل الجبار واضطلعت ببطولته (٢) :

تَدْبِيرٌ مُعْتَصِمٌ بِاللَّهِ مُنْتَقِمٌ

لِللَّهِ مُرْتَقِبٌ فِي اللَّهِ مُرْتَغِبٌ

فيعمد في هذا البيت إلى التشطير، فيقسم البيت شطرين، ثم يصرغ  
كل شطر من الشطرين، على أن تكون قافية الشطر الأول مخالفة  
لقافية الشطر الثاني ليميز كل منهما من الآخر. وهكذا يحرثم  
باسم هذه الشخصية التي قامت بهذا العمل البطولي لثرد الحق  
إلى نصابه. ولكي يعطي الشاعر هذا الحدث قيمة عالية يجعله  
يمدر من شخصية أخلصته إلى الله عز وجل مستمدة القوة منه،  
راغبة بوساطته في التقرب إليه وبلوغ رضاه، عامدا\* إلى تأكيد  
ذلك بأن جعل اسم الشخصية وفعلها يقتربان بلفظ الجلالة  
متداخلتين به على امتداد الحيز الإيقاعي الذي تتيحه تفعيلات  
البيت ليأتي التشطير تنويعا داخل هذا الحيز يمنحه مزيدا من  
الشدة والجاذبية.

ولعل من الجدير بالذكر، ما عمد إليه أبو فراس الحمداني  
في بعض من قصائده التي تعنينا في هذا البحث من إقامته إياها  
على الازدواج، لتبدو بهذا مصرعة في جميع أبياتها، ويصبح لكل  
بيت قافيتان أو مركزان موسيقيان في منتمفه، وفي آخره. من ذلك  
مزدوجته التي قالها في وصف بقعة جميلة خميبة، والتي منها (٣) :

(١) ينظر : دراسات في النظم الشعري العصر العباسي ٢٠٥ - ٢٠٧.

(٢) ديوان أبي تمام ٥٨/١.

(٣) ينظر : ديوان أبي فراس ١٥٧، وص ٢٣٤ - ٢٣٥ من هذا البحث.

وَبَقْعَةٍ، مِنْ أَحْسَنِ الْبَقَاعِ، يُبَشِّرُ الرَّائِدُ فِيهَا الرَّاعِي  
بِالْخُصْبِ، وَالْمَرْتَجِ وَالْوَسَاعِ كَأَنَّمَا يَسْتَرُ وَجْهَ الْقَاعِ  
مِنْ سَائِرِ الْأَتْوَانِ وَالْأَنْوَاعِ مَا نَسَجَ الرَّومُ لَذِي الْكَرَاعِ ..

ولعل بناءه إياها على ثلاثة عشر شطرا مما يدل على أن أساس  
بنائها كان الشطر لا البيت (١).

ومن ألوان ما اُصطلح عليه بالموسيقا الداخلية التكرار،  
ومنهُ قول أبي فراس الحمداني نفسه مخاطبا ابنته (٢):

أَبْنَيْتِي، لَا تَحْزَنِي! كُلُّ الْأَنَامِ إِلَى ذَهَابٍ  
أَبْنَيْتِي، صَبْرًا، جَمِيعًا لَا لِلْجَلِيلِ مِنَ الْمُصَابِ

فهو ينادي ابنته مكررا نداءها في معرض رشائه نفسه ليتفح  
بما يخاطبها به ما في نفسه من حزن والـم حتى وإن حاول  
تعزيتها وحثها على الصبر والسلوان. وهو نفسه القائل في أمه  
يرثيها (٣):

أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثُ بَكَرِهِ مِنْكَ مَا لَقِيَ الْأَسِيرُ  
أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثُ تَحْيَسُرَ لَا يُقِيمُ وَلَا يَسِيرُ  
أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثُ إِلَى مَنْ بِالْفِدَا يَأْتِي الْبَشِيرُ

إذ يكرر شطرا\* بأكمله ولاكثر من مرة، وماذاك إلا تعبيراً  
عن فجيئته بموتها. فقد فقدتها وهو يرسف في أغلال الأسر بعيداً  
عنها. ماتت ولم تفر عيناً بعودته إليها بخاصة وأنها قد كانت  
تسعى في التوسط لافتدائه وتخليصه من هذا الأسر، لتتقي نحبها من  
قبل أن تتحقق أمنية. وإذا ما كان شوقه إليها، وإحساسه

(١) ينظر: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي  
٥١٩-٥٢٠ وممن بنى على هذا المنوال، مثلاً، أبو فرعون  
الساساني في نمه الذي أوله: ومبيبة مثل صغار الذر (ينظر:  
الورقة ٥٧، وص ٩٤ من هذا البحث).

(٢) ديوان أبي فراس ٥٥.

(٣) ينظر: المصدر نفسه ١٦٢-١٦٣.

بألمها إذ هو بعيد عنها في غير راحة ، فضلا عن شعوره بالغربة والسذل بين أعداء غرباء عدوا وقومه في أيديهم ظفرا يستغلونه ، ناهيك عن غضبه ممن تركوه من قومه من غير ما اقتداء قد تضافرت جميعا لتخفيض عيشه وكلم وجوده ، فإن فجيعته هذه بأمه قد كانت قاصمة الظهر التي هدته ، فخرجت هذه الأبيات - وغيرها مما تواسجت معها في القميذة نفسها - لتحكي عذابات نفسه وما يختلج فيها من أحاسيس مقلقة وأفكار مقضة ، بهيئة مناجاة يخاطب فيها تلك الأم التي رحلت وهي حزينة متألمة .

وأما رد العجز على الصدر ، فمنه ما جاء في قول أبي تمام يحكي ما كان من الأقشين قائد الخليفة المعتمد في مسيره لقتال المتمردين بابك الخرمي (١) :

وسارت بين القنابل والقنا

عزائمُ كانت كالقنا والقنابل

فيقول إن عزيمته كانت في شدتها ومفائدها وقوتها كالسحيل (القوية السريعة النشيطة) والرماح (الشديدة البتارة) التي سار بينها في رحلته إلى حرب هذا المتمردين .

ومنه ما جاء في قصيدة ابن المعتز ذات المطالع (٢) :

أردتُ الشُّربَ في القَمَرِ

وقطَعُ السَّيلَ بالسُّهَرِ

التي يروي فيها واقعة جرت له مع الشيطان ذات ليلة ، إذ قال في معرض حديثه عما كان منه مع من وصفه بمليح الوجه الذي أتى به إليه رفاق له في تلك الليلة وكلهم به الشيطان ليغويه ، وذلك بعد أن أسكروه ، فقد أسقوه حتى السحر :

(١) ديوان أبي تمام ٨٠/٣

(٢) ينظر: شعر ابن المعتز ق ١/٢ - ١٠٧ - ١٠٨ ، ومن ١١٠ - ١١٣ من هذا البحث. ويذكر أن بعض الباحثين قد ذهب إلى اعتبار رد العجز على الصدر نوعا من التكرار . (ينظر: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ٥١٠) .

يُصَوِّرُ فِي السَّهْوِ وَزُرِي  
وَحَلُّ مَخَانِقِ الصُّرُورِ  
فَمَا يَأْبَى عَلَى طَلَبِ  
وَلَا يَعْصِي مِنَ الْحَصْرِ

إذ يسأني بكلمة (الصرور) في الشطر الثاني من البيت بعد أن وردت في الشطر الأول وإن بصيغة أخرى هي (يصرور)، وذلك بغية تأكيد ما كان منه معه من عبث ولسو حد الإثم، فينجح الشيطان فيما دبر له من إغواء.

وتعني الإشارة أخيراً إلى أن لأي لون من هذه الألوان لاقية له خارج سياقه كما تؤكد كل الدراسات النقدية الحديثة، وذلك لأن أي عالم يمتلك معجماً واسعاً من الألفاظ يستطيع أن يستخرج لها منها أشكالاً قد تدهشنا بهندستها وتناسقها الخارجي أكثر مما يفعل الشعراء، ولكن ذلك لا يخلو عندنا أن يكون شاعراً، فالشعر مادة يبت فيها الشاعر روحاً ومعنى ولا يمكن أن يكون مادة جامدة فقط (١).

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ٢٣٧.  
من الدراسات التي عرضت لدراسة الموسيقى (خارجية وداخلية) عند عدد من الشعراء الذين يعنى بهم بحثنا فذكر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ومناعتها بأجزائها الثلاثة، والعباس بن الأحنف ١٥٢-١٥٤، ودراسات في النص الشعري العصور العباسية مواضيع متفرقة، وشعر ابن المعتز ٢٣٦-٢٣٤، والصورة الفنية في شعر أبي تمام ٢٢٣-٢٤١، وقضايا الفن في قصيدة المدح العباسية ٤٩٣-٥٣٩، وأبو فراس الحمداني الموقوف والتشكيل الجمالي ٤٧٥-٥٢٠، والصورة المجازية في شعر المتنبي ٤٢٦-٤٥٦، والرحلة في شعر المتنبي ٢٤٩-٢٥٨، واتجاهات المعاء في القرن الثالث الهجري ٢١٧-٢٣٥.

## الختاتمة

بعد أن شارفت - بحمد الله تعالى - على نهاية المطاف في كتابة هذا البحث لامناص من الاعتراف بما اتسمت به هذه الرحلة من مشقة ومتعة، مشقة في صعوبة الجمع بين نمطين من الأدب. تنظير حديث للفن القصصي النثري، وشعر عربي قديم... ومتعة في تلمس مديات الاقتراب والابتعاد بينهما، بما يشير إلى حقيقة العلاقة بينهما في مثل هذه النصوص التي تجمع بينهما بوصفهما راغدين ثرين يصبان في نهر الإبداع الأدبي - النقدي العربي.

ولعله قد اتضح جليا عدم اعتسافنا في الربط بين هذين النوعين من الأدب؛ فلم نقسر أحدهما على الآخر، وإنما أفدنا مما وضع من تنظيرات للقيمة في استكناه طبيعته ما أحسننا وجوده من نزعة قصصية في الشعر العباسي فرضت نفسها علينا. بمعنى أننا اعتمدنا هاتيك التنظيرات بصفتها مشاعل أضاءت لنا دروب البحث في سبر اغوار هذه النزعة التي نرجو أن نكون قد وفقنا في استجلاء أبعادها، ثم إخراجها بارزة جلية للنور.

وإذ بدأنا بتمهيد درسنا فيه العلاقة (بين الشعر والقصة) مدخلا يهيء القارئ للتعامل مع هذا البحث على وفق مارسناه له من منهج، فقد انتهينا منه إلى مايتي:

١- إن القصيدة العربية القديمة - ومنها العباسية - نمط متميز من النظم الشعري، شكلا ومضمونا، اتسم بسمات نبعث من بيئته الخاصة، معبرا عن الحقبة أو الحقب الزمنية التي ولد فيها. وتميز نمطها يعني عدم خضوعها للتنظيرات النقدية الغربية الخاصة بشعر بيئة أخرى، تلك التي حاولت عدد من الدراسات أن تحكم عليها بكل مايعنيه ذلك من خصوصية ظروفها وتباينها عن ظروف البيئة العربية حتى إن تزامنا، ذلك فضلا عن اختلاف طبيعة النظرة إلى الشعر - وظيفة وغرضا - في كل من البيئتين.

٢ - وإذا كان من سمات غنائية أو قصصية أو درامية - بحسب المفهوم النقدي الغربي - ظهرت لمحات منها في القصيدة العربية، فإنها لم تكن مقحمة على هذه القصيدة وإنما هي نتيجة حتمية وطبيعية لتنوع اهتمامات الإنسان العربي وتباين ظروفه وتمايزها من حقبة إلى حقبة، ومن جزء من بيئته إلى جزء آخر ثم إنها - أي تلك السمات - تميزت بعدم انقيادها للحدود الغربية ذاتها التي أطرت بها بل عبرت عن نفسها بما يتوافق وخصوصية البيئة التي انبجست منها. على أن الجديد من الشعر قد أقام ركائزه على الأسس التي وضعها له سلفه، وبذلك استمر البناء جزءا على جزء، استنادا واستمرارا وامتدادا، على أنه قد كان لكل جزء خصائصه المتميزة، التي تتناسب وطبيعة المرحلة التي يمثلها ويعبر عنها بكل جوانبها.

٣- وإن اعتنينا في هذا البحث بالنزعة القصصية في الشعر العباسي، فقد رأينا أن هذه النزعة كانت امتدادا لنفسها فيما سبق هذا الشعر العباسي من شعر ما قبل الإسلام ثم الشعر الإسلامي والأموي. فضلا عما لانستطيع إغفال وجوده من ميل فطري لدى الناس في أيما زمان ومكان. إلى سماع القصص وتنقضي الأخبار، فضولا أو كسبا للمعرفة أو بحثا عن المتعة. ناهيك عما يكون مما تفرغه طبيعة الحياة من تواصل بين الحضارات وتبادل التأثير والتأثير بين الشعوب والمجتمعات فيأخذ كل من الآخر ما يراه مفيدا له ونافعا.

ومادونا قد بحثنا في جوانب هذا الموضوع وأبعاده استنادا إلى أبرز عناصر القصة وأهمها وأحظاها بالاتفاق بين الدارسين، فقد خلمنا من دراستنا، في الفصل الأول الذي انعقد على دراسة عنصر (الحدث والحبكة) في هذا الشعر العباسي إلى النتائج الآتية :

- ١- إن الحدث موجود في الشعر العباسي ولكن بما يتناغم وخصوصية هذا الشعر، تلك الخصوصية النابعة من كونه شعرا مربيًا قديمًا أولاً، ومن تحكم مقدرة الشاعر الفنية فيه وانفعاله بما يقول، وطبيعة الموضوع الذي يعالجه فيه وزاوية نظره إليه ثانيًا. فظهر الحدث مرة على أنه خبر ينقل أو واقعة تحكى بعمومية وشمول، ومرة يعنى الشاعر برواية بعض من تفاصيل هذا الخبر أو مجريات تلك الواقعة.
  - ٢- قد يأتي الحدث في بيت مستقل أو بيتين مستقلين أو مقطوعة مستقلة أو قصيدة كاملة. وقد يشغل بعضها من قصيدة، وفي هذه الحالة يكون دوره معززا لموضوعها الأساس ومؤكدًا للغرض الذي قيلت من أجله.
  - ٣- أما الحكمة فقد كانت موجودة في هذا الشعر العباسي، لكنها رهينة أيضًا بخصوصية هذا الشعر الذي جاءت فيه لا كما نلاحظ لها تحديداً؛ فهي إما أن تظهر في ذلك الإخبار المختصر الموجز عن الحدث من حيث عرضه بإيجاز متماسك رهين فتبدو ملامحها فيه، أو أن تظهر فيما يعرض له الشاعر من تفاصيل الحدث الذي يحكى من حيث تقديمه لمجرباته على وفق تسلسل معين يتفق ورؤيته له، فتبدو الحكمة حينذاك في طبيعة هذه الرؤية في عرض الحدث ومدى قدرة الشاعر الفنية في ذلك العرض.
  - ٤- ولم يغفل عدد من الشعراء العباسيين عن رسم بعض من اللحظات النفسية وشيء من التجارب المعنوية التي تدخل في خضم تقديم الحدث، موصحة ومعززة ومؤكددة.
- أما الفصل الثاني فقد عقدناه على دراسة عنصر (الشخصية)، وقد خلمنا منه إلى ما يأتي:
- ١- كانت شخصيات الشعر العباسي متنوعة بتنوع مجالات الحياة، ومتباينة بتباين مفرداتها. وإن ظهرت في هذا الشعر



نماذج من الشخصيات شغلت الحيز الأكبر منه - كغيرة من - سور  
الشعر العربي - مثل شخصيات العاشق والمعشوقة ورفاق كل  
منهما وأصدقائه فضلا عن الأهل والأسواق والسعدال ومن إليهم ..  
ومثل شخصيات الممدوح على اختلاف صورته ، والمهجو على تباين  
أشكاله ، فقد برزت شخصيات أخرى منتشرة من واقع الحياة  
اليومية للشعراء ومجتمعهم من جار وطبيب وكاهن ومتسول  
وخادم . وما إلى ذلك .

٢- عمد الشعراء العباسيون إلى تشخيص - أو تجسيم أو تجسيد -  
الحيوانات والنباتات والجسمادات فضلا عن عدد من الأمور  
المعنوية والمسائل النفسية ، بوصفها شخوصا شغلت مواقع  
البطولة تارة أو أدت أدوارا ثانوية تارة أخرى ، في جانب  
غير هين مما عرضوا له من أحداث أو أخبار ، أو نقلوه من  
حوارات ، متوسلين بها في ذلك كله للإعلان عن مشاعرهم هم ،  
والتعبير عن أفكارهم هم .

٣- جمع رسم الشخصية في هذا الشعر العباسي بين تصوير الشكل  
الخارجي للشخصية واستبطان حالتها الشعورية والفكرية  
وتطورها - إيجابا أو سلبا - مجتمعين أو منفردين بحسب  
ما يقتضيه الموضوع المعالج في النص الشعري أو الغرض  
المقصود إليه من وراءه ، فضلا عن مقدرة الشاعر الفنية -  
طبعا - ، وقد عدنا بعضا من هذه الأوصاف رسما للشخصية  
القصصية على الرغم من عدم اضطلاعها ببطولة قصة متكاملة  
على أساس من إمكان أن تكون شخصية في أي عمل قصصي لو أراد  
لها الشاعر ذلك وسعى إليه ، وذلك طبعا في النماذج التي  
راينا إبداع الشاعر في تصويرها على شاكلتها تقترب بها من  
أن تفضلع بأداء دور ما في عمل قصصي متكامل .

أما الفصل الثالث الذي خصصناه لمعالجة عنصر ( الزمان والمكان ) بوصفه الإطار الذي يحتوي الأحداث أو الوقائع، وحركة الشخصيات في العمل القصصي، فقد كانت النتائج التي خرجنا بها من ذلك هي:

١- عرض الشاعر العباسي للزمان والمكان بوصفهما الفضاء الذي وقع بين جنباته الحدث بطرق متعددة : منها أنه لم يحدد أيًا منها تحديدا دقيقا حتى إنه لم يذكر - ولو من بعيد - التاريخ أو المكان، ومنها أنه يذكر السوق من اليوم الواحد ( صباحا ، ظهرا ، ليلا . أو نهارا ، مساء ) ، واسم المكان فقط، ومنها أنه يكتفي بتحديد أحدهما من دون الآخر. وقد يبين أحدهما بالاستعانة بالآخر، أما التحديد الدقيق لكل منهما معا فقليل ما نجده في هذا الشعر. على أننا لحظنا - بعامة - أن تحديد المكان، ولو بذكر اسمه، أدق من تحديد الزمان.

٢- عددنا وصف الأماكن من مدن ومظاهر طبيعية، فضلا عما فيها من أشياء، نفسا قصصيا - حتى إن لم يقع فوق ظهرائها حدث ما -، من حيث إمكان كونها محلا لمجريات حدث (أو أحداث) أيسة قصة مفترضة. فاقتربنا - بذلك - بهذا الوصف من أن يكون عنصرا قصصيا.

٣- كما عددنا رواحا قصصية يقترب من أن يكون عنصرا ما يوجد في هذا الشعر من تعبير عن الإحساس بالزمان أو المكان - أو كليهما معا - أو ما يثيرانه من تداعيات في نفس الشاعر؛ إذ نرى إمكان اقتراب بعض منه ولو إلى حد قليل ما من أسلوب ( تيار الوعي) المعروف في الرواية الحديثة.

أما الفصل الرابع فقد عقدناه على البحث في عنصر (السرد) بأساليبه ووسائله التي ارتأينا قسمته عليها. إذ انتهينا إلى جمع أساليبه في محورين أساسيين هما : السرد

الموضوعي والسرد الذاتي. كما رأينا أن ماتوسل به من وسائل  
هما وسيلتنا: الوصف والحوار. وقد خلصنا من ذلك البحث إلى  
الآتي:

١- نظم الشعراء العباسيون نصوصهم ، التي ذهبنا إلى نزوعهم  
القصصي فيها ، بالأسلوبين الموضوعي والذاتي كليهما ، كلا  
بحسب ما اقتضته طبيعة الموضوعات المعالجة . لكننا نرى  
تفوق أسلوب السرد الذاتي منها على الموضوعي وذلك بحكم  
عناية الشعراء بالإعلان عن أنفسهم فيه ، ومشاركتهم فيها  
يحكون من أحداث ، سواء أكانت مشاركاتهم فيها رئيسية أو  
ثانوية ، وإن غلبت الرئيسية منها على الثانوية .

٢- كان الوصف من أبرز ما يميز طبيعة الشعر العربي القديم  
بعامة ، ومن هنا كان الوصف هو الغالب في هذا الشعر العباسي ،  
في رسم الأحداث وتصوير الشخصيات وتأثيرها جميعا بالزمان  
والمكان . هذا فضلا عن وصف ما يمكن أن يكون من حالات شعورية  
وانفعالات نفسية .

٣- حفل الشعر العباسي بالحوار بوصفه وسيلة سردية مهمة ، وعلى  
اختلاف أنماطه وأشكاله وموره . وكان من أبين الأدلة  
وانتماء على ما يملكه الشعراء العباسيون - كغيرهم من  
الشعراء العرب - من نزعة قصصية ؛ وذلك بما في ما يحكوه من  
حوارات من إخبار بالأحداث أو الوقائع أو تعزيز مجرياتهما  
وتأكيدهما أو بيان تأثيرهما ، فضلا عن تموير للشخصيات من  
بشرية وغير بشرية ، شكلا ومعنى ، وبخاصة المعنوي منها  
وذلك بما يعبر عنه بوساطته من مشاعر وأفكار ، هي في  
النهاية تعبير عما يريد الشاعر إيصاله واليوق به .

٤- كما رأينا اتصاف كل من نصوص الشعر العباسي ذي النزعة  
القصصية بالوظائف التي أوكلها إلى السرد نقاد القصة  
والمنظرون لها ، إن لم يكن جميعها فبما لا يقل عن ثلاثة أو

أربعة منها بما يتناسب والموضوع الذي يعالجه النص من جهة ، وطبيعة الفن الشعري من جهة ثانية .

إن دراستنا لهذه العناصر في الشعر العباسي بما نستكنه عن حقيقته بوساطتها من نزعة قصصية فيه قد انتهت بنا إلى نتيجة عامة مفادها أن هذه النزعة ، وفي كل عنصر من عناصرها ، فضلا عما إذا اجتمع أكثر من واحد منها ، لها خصوصيتها النابعة من كونها من سمات هذا الشعر العباسي العربي القديم ، من دون أن تنقيد بأفاد التنظير الغربي الحديث ، وإنما تقترب منه أو تبتعد عنه بحسب ما يجاذبها من أطراف ؛ ذلك أن الاقتراب مبعثه تشابه الميول والأفكار والاتجاهات الإنسانية وتناظرها في نفوس البشر جميعا على اختلاف سنتهم واللوانهم ، أما الافتراق فمكمنه في خصوصية كل مجتمع - بظروفه جميعها - بله الأفراد ، من حيث زاوية نظره لهاتيك الأفكار والمشاعر وطرائقه في التعبير عنها . ومن ثمة تراوحت سمات هذه العناصر القصصية - متفرقة أو مجتمعة - في هذا الشعر بين مختلف أنماط ما نظر له حديثا من قصة أو رواية من غير أن تخضع لنمط منها تحديدا ، وإنما اقتربت في أحيان غالبية من سماتها في القصة القصيرة ولكن متشكلة بهيئة خاصة بها تميزها ، فكانت كذلك ، فإذا ما اجتمع أكثر من عنصر واحد من هذه العناصر في نص شعري بعينه من هذا الشعر العباسي تأكدت النزعة القصصية فيه وتوثقت .

وأما الفصل الخامس الذي انعقد على دراسة (الفن الشعري) ، فقد قام على ثلاثة مباحث هي : أ / اللغة : لفظا وتركيبا . ب / الصورة الفنية . ج / الموسيقى (الإيقاع) . وقد وقفنا فيه على ما يأتي :

١- إن الشعر العباسي بكل موضوعاته ، وعلى اختلاف توجهات شعرائه وتباين مستوياتهم الفنية لم يعدم وجود النزعة القصصية ، لذلك وجدنا في الشعر ذي هذه النزعة كل أنواع

الألفاظ وجميع أشكال العبارات، فضلا عن أنماط التراكييب ومورها، وبما يتساقط وطبيعة كل موضوع منها.

٢- حاول الشعراء العباسيون التعبير عن كل عنصر من عناصر القيمة، مما توسلوا به، وتوضيحه وجلاء أبعاده من رسم للحدث وتموير للشخصية وتحديد الإطوار الزماني والمكاني لكل ذلك، بما رسموه من صور فنية أقاد كل منهم في رسمه لها من كل ما يملكه من خيال مبدع، وما يمتلك ناصيته من الألفاظ معبرة موحية، فضلا عما اتاحته له الأساليب البلاغية العربية من إمكانات تعبيرية - تصويرية هائلة فرسموا الأشكال الظاهرة كما استجلوا المعاني الباطنة.

٣- ومادامت النزعة القومية - وكما قلنا - قد شغلت حيزا مهما من الشعر العباسي بكل موضوعاته وعلى اختلاف أغراض شعرائه وتباين قدراتهم الفنية، وذلك كله بحسب رؤيتنا نحن لهذه النزعة، فإنها قد عبرت عن نفسها موسيقيا (إيقاعيا) بوساطة كل البحور وجميع القوافي وحروف الروي، فضلا عن مختلف المحسنات اللفظية والمعنوية، وطبيعة اختيار الأصوات اللغوية... وما إلى ذلك مما يدخل في تشكيل البناء الموسيقي للقميصة الشعرية العربية القديمة، ومن دون استثناء.

وإذ ننتهي من هذا البحث نرجو أن نكون قد وفقنا في التعبير عن رؤيتنا الخاصة له، وعسى أن يكون منهجنا المبني على هذه الرؤية قد ساعدنا في إيصال ما أردنا قوله.

هذا وأحمد الله تعالى على توفيقه وسداده حمدا يوافي نعمه ويكافئ مزيده.

## جريدة المصادر والمراجع

### ١ - الكتب والدواوين :

- ابن المعتز وتراشه في الادب والنقد والبيان - محمد عبد المنعم خفاجي - الطبعة الاولى - مكتبة الحسين التجارية - ١٩٤٩.
- أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره - نجيب محمد البهبهيتي - دار الثقافة - الدار البيضاء - ١٩٨٢.
- أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي - د. النعمان القاضي - دار الثقافة للنشر والتوزيع - ١٩٨٢.
- اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري - د. نبيل خليل أبو حاتم - دار الثقافة - الدوحة - ١٩٨٥.
- اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري - قحطان رشيد التميمي - دار المسيرة - بيروت - د.ت.
- أخبار الشعراء المحدثين من كتاب الاوراق لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي - نشرة : ج. هيورت. دن - طبعة ثانية منقحة - دار المسيرة - بيروت - ١٩٧٩.
- الادب وفنونه دراسة ونقد - د. عز الدين إسماعيل - الطبعة الثالثة - دار الفكر العربي - ١٩٦٥.
- أركان القصة - أ.م. فورستر - ترجمة : كمال عياد جاد - سلسلة المؤلف كتاب (٣٠٦) - دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع - القاهرة - ١٩٦٠.
- أشعار الخليل الحسين بن الضحاك - تحقيق : عبد الستار أحمد فراج - سلسلة المخطوطات العربية (٣) - دار الثقافة - بيروت - ١٩٦٠.
- إشكالية المكان في النص الأدبي - ياسين النصير - الطبعة الاولى - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٦.
- الأغاني - أبو فرج الاصفهاني - الجزء الرابع عشر مصور عن طبعة دار الكتب - مؤسسة جمال للطباعة والنشر، الجزء الثالث والعشرون تحقيق : علي السباعي - مؤسسة جمال للطباعة والنشر - بيروت - د.ت.
- الأفكار والأسلوب دراسة في الفن السروائي ولغته - أ.ف. تشيتشرين - ترجمة : د. حياة شرارة - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - د.ت.
- البلاغة والتطبيق - د. أحمد مطلوب و د. كامل حسن البصير - الطبعة الاولى - مطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر - جامعة الموصل - ١٩٨٢.

- بناء الرواية - ادوين مويسر - ترجمة : إبراهيم المصيرفي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - دار المصرية للتأليف والترجمة - د.ت.
- بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ - د. سيزا قاسم - الطبعة الأولى - دار التنوير - بيروت - ١٩٨٥.
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق - د. كامل حسن البصير - مطبوعات المجمع العلمي العراقي - ١٩٨٧.
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق - عبد الله إبراهيم - الطبعة الأولى - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٨.
- بناء القصيدة العربية - د. يوسف حسين بكار - دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة - ١٩٧٩.
- التفسير النفسي للادب - د. عز الدين إسماعيل - دار المعارف - القاهرة - ج.ع.م - ١٩٦٣.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة - روبرت همفري - ترجمة : د. محمود الربيعي - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - ١٩٧٥.
- جرس اللفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب - د. ماهر مهدي هلال - سلسلة دراسات (١٩٥) - وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الرشيد للنشر - ١٩٨٠.
- جماليات المكان - جاستون باشلار - ترجمة : غالب هلسا - كتاب الاقلام (١) يصدر عن مجلة الاقلام - وزارة الثقافة والإعلام - دار الجاحظ للنشر - بغداد - ١٩٨٠.
- الحكمة - اليزابيث دبل - ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة - موسوعة المصطلح النقدي (١٢) - سلسلة الكتب المترجمة (١١٠) - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الرشيد للنشر - بغداد - ١٩٨١.
- الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون - د. عبد الفتاح مقلد - الناشر مكتبة الشباب بالمنيرة - ١٩٧٥.
- دراسات في النص الشعري - العصر العباسي - د. عبد الله بدوي - مكتبة الشباب - مصر - ١٩٧٧.
- الديارات لأبي الحسن علي بن محمد المعروف بالشابشتي - تحقيق : كوركيس عواد - الطبعة الثانية - منشورات مكتبة المثنى - بغداد - ١٩٦٦.
- ديوان ابن الدمينه - منعة أبي العباس شعلب ومحمد بن حبيب - تحقيق : أحمد راتب النفخ - مكتبة دار العربية - القاهرة - ١٣٧٩ هـ.
- ديوان ابن الرومي - تحقيق : د. حسين نصار - مركز تحقيق التراث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - وزارة الثقافة - جمهورية مصر العربية - ستة أجزاء ١٩٧٣، ١٩٧٤، ١٩٧٦، ١٩٧٧، ١٩٧٩، ١٩٨١.



- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي - تحقيق: محمد عبده عزام - سلسلة ذخائر العرب (٥) - دار المعارف بمصر - أربعة مجلدات - ١٩٦٤ ، ١٩٦٥ .
- ديوان أبي الطيب المتنبي الشرح المنسوب لأبي البقاء العكبري المسمى بالتبتيان في شرح الديوان - مخطوطه ومصححه ووفج فهرسه : مطبقة السقا وجماعته - دار المعرفة للطباعة والنشر (طبعة معادة بالافوسيت) - بيروت - ١٩٧٨ .
- ديوان أبي العتاهية - دار صادر - بيروت - د.ت.
- ديوان أبي فراس روية أبي عبد الله الحسين بن خالويه - دار صادر - بيروت - د.ت.
- ديوان أبي نواس برواية المصولي - تحقيق : د. بهجت عبد الخفور الحديشي - دار الرسالة للطباعة - بغداد - ١٩٨٠ .
- ديوان الأبيوردي - تحقيق: د. عمر الأسعد - مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق - الجزء الأول ١٩٧٤ ، الجزء الثاني ١٩٧٥ .
- ديوان إسحاق المصولي - تحقيق: ماجد أحمد الهزي - الطبعة الأولى - مطبعة الإيمان - بغداد - ١٩٧٠ .
- ديوان البحثري - عذبي بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه : حسن كامل الصيرفي - سلسلة ذخائر العرب (٣٤) - دار المعارف بمصر - أربعة مجلدات - ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ .
- ديوان بشار بن برد - نشرة : محمد الطاهر بن عاشور - علق عليه ووقف على طبعه : محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي أميين - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - أربعة أجزاء - ١٩٥٠ ، ١٩٥٤ ، ١٩٥٧ ، ١٩٦٦ .
- ديوان الخالديين - تحقيق: د. سامي الدهان - مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق - ١٩٦٩ .
- ديوان الخريمي - تحقيق: علي جواد الطاهر ومحمد جبار المعيد - الطبعة الأولى - دار الكتاب الجديد - بيروت ١٩٧١ .
- ديوان ديك الجن - تحقيق وتكملة : د. أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري - دار الثقافة - بيروت - د.ت.
- ديوان سبط ابن التعاويذي - اعتنى بنسخه وتصحيحه : د.س. مرجليوث - دار صادر - بيروت - ١٩٦٧ .
- ديوان السري الرفاء - تحقيق ودراسة : د. حبيب حسين الحسيني - سلسلة كتب التراث (١١٧) - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الرشيد للنشر - ١٩٨١ .
- ديوان الشريف الرضي - منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت - د.ت.
- ديوان المنوبري - تحقيق: د. إحسان عباس - دار الثقافة - بيروت - ١٩٧٠ .
- ديوان الطغرائي - تحقيق: د. علي جواد الطاهر و د. يحيى الجبوري - دار الحرية للطباعة - بغداد - ١٩٧٦ .



- ديوان العباس بن الأحنف - دار صادر ودار بيروت - بيروت - ١٩٦٥.
- ديوان علي بن الجهم - تحقيق: خليل مردم بك - الطبعة الثانية - منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت - ١٩٨٠.
- ديوان كشاجم - تحقيق: خيرية محمد محفوظ - سلسلة كتب التراث (١٧) - وزارة الإعلام - مديرية الثقافة العامة - مطبعة دار الجمهورية - بغداد - ١٩٧٠.
- ديوان مهيار الديلمي - سلسلة روائع التراث العربي - الطبعة الأولى - دار الكتب المصرية - د. ت .
- الرواية والمكان - ياسين النضير - سلسلة الموسوعة الصغيرة (٥٧) - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الحرية للطباعة - بغداد - ١٩٨٠.
- شرح ديوان سقط الزند لأبي العلاء المعري - شرح وتعليق: د. ن. رضا - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان - ١٩٦٥.
- شرح ديوان مريع الغواني - تحقيق: د. سامي الدهان - سلسلة ذخائر العرب (٢٦) - دار المعارف بمصر.
- شعر إبراهيم بن هرمة القرشي - تحقيق: محمد نفاع وحسين عطوان - مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق - ١٩٦٩.
- شعر ابن المعتز - صنعة أبي بكر محمد بن يحيى المولي - دراسة وتحقيق: د. يسون أحمد السامرائي - سلسلة كتب التراث (٦٢) - منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية - ١٩٧٨.
- شعر دعبل بن علي الخزاعي - صنعة: د. عبد الكريم الأشتر - مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق - د. ت .
- الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية - د. عز الدين إسماعيل - الطبعة الثالثة - دار العودة ودار الثقافة - بيروت - ١٩٨١.
- شعر علي بن جبلة المعروف بالعمكوك - تحقيق ودراسة: أحمد نصيف الجنابي - مطبعة الآداب - النجف الأشرف - ١٩٧١.
- شعر مروان بن أبي حفصة - تحقيق: د. حسين عطوان - سلسلة ذخائر العرب (٤٩) - دار المعارف بمصر - ١٩٧٣.
- الشعراء المعاليك في العمر العباسي الأول - د. حسين عطوان - الطبعة الأولى - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٧٢.
- شعراء عباسيون دراسات ونصوص شعرية - غوستاف فون برنباوم - ترجمها وأعاد تحقيقها: د. محمد يوسف نجم - راجعها: د. إحسان عباس - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - ١٩٥٩.
- صنعة الرواية - بيرسي لوبوك - ترجمة: عبد الستار جواد - سلسلة الكتب المترجمة (١٠١) - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الرشيد للنشر - ١٩٨١.

- المصورة الأدبية - د. مصطفى ناصف - الطبعة الثانية - دار  
الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - ١٩٨١.
- المصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - د. جابر أحمد  
عمفور - دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة - ١٩٧٤.
- المصورة الفنية في شعر أبي تمام - د. عبد القادر الرياسي -  
سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية (١) - جامعة اليرموك -  
الطبعة الأولى - أربد - الأردن - ١٩٨٠.
- طيف الخيال للشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي  
- تحقيق: حسن كامل الميرفي - مراجعة: إبراهيم الأبياري -  
الطبعة الأولى - دار إحياء الكتب العربية - ميسى البابي  
الحلبي وشركاه - ١٩٦٢.
- العباس بن الأحنف - د. عاتكة الخورجي - سلسلة دراسات (١٠٦) -  
منشورات وزارة الثقافة والإسلام - الجمهورية العراقية -  
١٩٧٧.
- علي بن الجهم حياته وشعره - عبد الرحمن الباشا - مكتبة  
الدراسات الأدبية (٤٠) - دار المعارف، بمصر - د.ت.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - أبو علي الحسن بن  
رشيق القيرواني الأزدي - تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد -  
الطبعة الرابعة - دار الجيل - بيروت - ١٩٧٢.
- عيار الشعر - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي - تحقيق: د. طه  
الحاجري و د. محمد زغلول سلام - المكتبة التجارية الكبرى -  
القاهرة - ١٩٥٦.
- فن الأدب - توفيق الحكيم - ملتزم الطبع والنشر مكتبة الآداب  
ومطبعتها بالجمايز - د.ت.
- فن القصة - د. محمد يوسف نجم - الطبعة السابعة - دار  
الثقافة - بيروت - ١٩٧٩.
- فن القصة القصيرة - د. رشاد رشدي - الطبعة الثانية - دار  
العودة - بيروت - ١٩٧٥.
- الفن القصصي طبيعته - عناصره - مصادره الأولى - د. علي عبد  
الخالق علي - دار قطري بن الشجاع - الدوحة ١٩٨٧.
- الفن القصصي في القرآن الكريم - د. محمد أحمد خلف الله -  
الطبعة الثالثة - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة - ١٩٦٥.
- فن كتابة الاقصصة - ترجمة: كسظم سعد الدين - سلسلة  
الموسوعة الصغيرة (١٦) - منشورات وزارة الثقافة والفنون -  
الجمهورية العراقية - ١٩٧٨.
- فن كتابة الرواية - ديان دوات فاير - ترجمة: د. عيد الستار  
جواد - مراجعة: عبد الوهاب الوكيل - سلسلة الصائفة كتاب - دار  
الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٨.

- فنون الأدب - هـ. ب تشارلتون - تعريب : زكي نجيب محمود - سلسلة الفكر الحديث العدد الثاني - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٤٥ .
- فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين - د. مصطفى الشكعة - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٥٨ .
- في الأدب الجاهلي - طه حسين - دار المعارف بمصر - د. ت .
- في النقد الأدبي - د. شوقي ضيف - سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية (٢٦) - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - ١٩٦٦ .
- القصة السايكولوجية - ليون آيدل - ترجمة : محمود الشجرة - منشورات المكتبة الأهلية - بيروت ١٩٥٩ .
- القصة العربية في العصر الجاهلي - د. علي عبد الحليم محمود - دار المعارف بمصر - د. ت .
- القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري - علي النجدي ناصف - دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة - د. ت .
- القصة في مقدمة القصيدة العربية ( في العصرين الجاهلي والإسلامي ) - د. علي جابر المنصوري - الطبعة الأولى - مطبعة الجامعة - بغداد - ١٩٩٠ .
- القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي - د. بشري محمد علي الخطيب - الطبعة الأولى - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٩٠ .
- قضايا الفن في قصيدة الممدح العباسية - د. عبد الله عبد الفتاح التطاوي - دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة - ١٩٨١ .
- الكاتب وعالمه - تشارلس مورجان - ترجمة : د. شكري محمد عياد - مراجعة : مصطفى حبيب - سلسلة الألف كتاب (٥٠٠) - مؤسسة سجل العرب - القاهرة - ١٩٦٤ .
- لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي - د. نوري حمودي القيسي - سلسلة الموسوعة الصغيرة (٧٨) - دار الجاحظ - بغداد - ١٩٨٠ .
- مبادئ النقد الأدبي - إ. أ. رتشاردز - ترجمة وتقديم : د. مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٣ .
- مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا - سمير المرزوقي وجميل شاكر - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦ .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - عبد الله الطيب - الجزء الأول والثاني الطبعة الثانية ، الجزء الثالث الطبعة الأولى - دار الفكر - بيروت - ١٩٧٠ .
- المصطلح في الأدب الغربي - د. ناصر الحاندي - منشورات دار المكتبة العمريية - صيدا - لبنان - ١٩٦٨ .

- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - مجدي وهبة وكامل المهندس - الطبعة الثانية - مكتبة لبنان - لبنان - ١٩٨٤.
- مفاهيم نقدية - رينيه ويليك - ترجمة: د. محمد صفور - سلسلة عالم المعرفة (١١٠) - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - مطابع الرسالة - الكويت - ١٩٨٧.
- مقدمة في النقد الأدبي - د. علي جواد الطاهر - الطبعة الثانية - منشورات المكتبة العالمية بغداد والمؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٣.
- من حديث الشعر والنثر - طه حسين - دار المعارف بمصر - د. ت.
- منهج البلغاء وسراج الأدباء - صفة أبي الحسن حازم القرطاجني - تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة - دار الكتب الشرقية - تونس - ١٩٦٦.
- موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس - الطبعة الثالثة - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٦٥.
- نظرية الأدب - أوستن وارين و رينيه ويلك - ترجمة: محيي الدين صبحي - مراجعة: د. حسام الخطيب - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - مطبعة خالد الطرابيشي - ١٩٧٢.
- نظرية الأدب - تأليف عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي - ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي - سلسلة الكتب المترجمة (٩٢) - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية - دار الرشيد للنشر - ١٩٨٠.
- نقاط التطور في الأدب العربي - د. علي شلق - الطبعة الأولى - دار القلم - بيروت - ١٩٧٥.
- النقد الأدبي - أحمد أمين - الطبعة الرابعة - دار الكتاب العربي - بيروت - ١٩٦٧.
- النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال - دار الثقافة ودار العودة - بيروت - ١٩٧٣.
- النقد التطبيقي التحليلي - د. عدنان خالد عبد الله - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦.
- الورقة لأبي عبد الله محمد بن داود بن الجراح - تحقيق: د. عبد الوهاب عزام وعبد الستار أحمد فراج - سلسلة ذخائر العرب (٩) - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - د. ت.
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الشعالي النيسابوري - تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد - الطبعة الثانية - دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - ١٩٧٣.

ب - الرسائل الجامعية :

- الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي - بدران عبد الحسين محمود البياتي - رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة الموصل - ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م .
- الرحلة في شعر المتنبي - منتمر عبد القادر رفيق الغنفر - رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة الموصل - ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م .
- السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي - عبد الله إبراهيم - رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة بغداد - ١٤١٢هـ / ١٩٩١م .
- صورة البطل في الرواية العراقية ١٩٢٨ - ١٩٨٠ - ميري مسلم حمادي - رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة بغداد - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م .
- الصورة المجازية في شعر المتنبي - جليل رشيد فالح - رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة بغداد - ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا - إبراهيم جنداري جمعة - رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة الموصل - ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م .
- ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي "دراسة نقدية" - إنقاذ عطا الله محسن العاني - رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة بغداد - ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م .
- ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام - حاكم حبيب عزر - رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة - كلية الآداب - جامعة بغداد - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م .

ج - الدوريات :

- الأدب الملحمي والرواية في منهجية دراسة الرواية - ميخائيل بساخرين - ترجمة : د. جميل نصيف - مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) - العدد الثاني - السنة التاسعة - ١٩٨٩ .
- أولية القصة في الأدب العربي - د. نوري حمودي القيسي - مجلة كلية الآداب - جامعة بغداد - العدد الثامن والثلاثون - ١٩٩٠ .
- بين القصصية والغنائية دراسة مقارنة في شعر الحرب الإنجليزي القديم وشعر الحرب العربي - د. ناصر يوسف الحسن عثمانة و د. إبراهيم موسى سنجلاوي - مجلة جامعة دمشق في العلوم الإنسانية - المجلد (٤) - العدد (١٥) - الجزء الأول - ١٩٨٨ .
- تحديد الصورة وأهميتها في الخطاب الشعري - د. الولي محمد - مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس - العدد التاسع - ١٩٨٧ .

- تقسيم الادب إلى أنواع وأصناف - ق.ك. بيلينسكي - ترجمة : د. جميل نميف - مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) - العدد الأول - السنة الأولى - ١٩٨٠.
- حدود السرد - جيرار جينيت - ترجمة : بنعيسى بو حمالة - مجلة آفاق - اتحاد كتاب المغرب - الرباط - العدد ٨ - ٩ / ١٩٨٨.
- الشعر القصصي والادب العربي - د. حسين نمار - مجلة الاقلام (العراقية) - الجزء (٥) - ١٩٦٦.
- الصورة الفنية عن موسوعة برنستون للشعر - مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) - العدد الثاني - السنة الثامنة - ١٩٨٨.
- القصة في شعر امرئ القيس - د. عمر الطائب - مجلة التربية والعلم - كلية التربية - جامعة الموصل - العدد الأول - ١٩٧٩.
- مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) - العدد الأول - السنة التاسعة - ١٩٨٩. ( عدد خاص بالرواية ) .

(B)

- 3- The characters of the Abbaside poetry were as diverse as the walks of life at that time. The Abbaside poets personified and embodied animals, plants and inanimates as well as some spiritual and psychological matters not to mention people. The depiction of characters in this poetry included the description of external features as well as emotional and mental dispositions. I have listed some descriptions by Abbaside poets of some characters in which those resemble characters of stories although they do not appear in the poems as protagonists of complete stories.
- 4- I have considered "place" and "time" as important elements of narration because they are the space in which the event takes place. For the same reason we can attach similar importance to the cities, towns and natural phenomena which are described by Abbaside poets. Naturally, we can talk here of the way the poets expressed their feelings concerning "time" and "place" and the memories they evoke in the poets' minds. This, in a way, is very similar to what we call the "stream of consciousness".
- 5- The Abbaside poets wrote their poems which were characterized with the narrative trend both in subjective and objective manner. We however - have noticed that the subjective type has been more evident because the poets were keen on talking about themselves, taking part in the event they relate. Besides, this poetry is abundant with the description of events and characters within the frame work of "time" and "place". It is also abundant with the different types and functions of "dialogue", as an important narrative element, which emphasizes the existence of the narrative trend in the Abbaside poetry.
- 6- The Abbaside poetry was abundant with traits of the narrative trend regardless of the diversity of topics and interests of the Abbaside poets and the differences in their artistic standards. Therefore, we can find in this poetry diverse words, expressions and structures according to topic of each poem. The Abbaside poets, besides, tried to represent and explain all elements of narration through their artistic images. They depicted conspicuous features as well as intrinsic implications. The narrative trend constitutes an important element in the Abbaside poetry, therefore, it has been expressed musically, through employing all meters, rhymes and rhyming letters, not to mention decorated style and the choice of effective sounds and other matters that are important constituents of the musical structure of all classical Arabic poems.



(A)

## The Narrative

### Trend in the Abbaside Poetry

71-877

#### Abstract

The present thesis studies the origin, nature and scope of the narrative trend in the Abbaside Poetry as well as the way this trend was expressed. The study consists of an introduction and five chapters. The introduction, entitled "Poetry and Narration", discusses the origin of the narrative trend in the Abbaside Poetry, taking into consideration - and this is a basic point in this study - the intrinsic nature of this poetry which is an offshoot of classical Arabic poetry. I have to mention here that I have adopted the modern western theories concerning the art of narration throughout my study.

Chapter One is dedicated to the study of the elements of event and "plot", while chapter Two discusses the element of the "character". Chapter three studies the elements of "time" and "place", being the space in which the course of events and the movement of characters take place. As for chapter Four, it is centred on the study of "narration" which has been divided into two types: "subjective" and "objective". The means of narration have been divided into "description" and "dialogue". In each of the above-mentioned chapters I have adopted two methods: a theoretical and an applied one.

Chapter five, entitled "The Art of Poetry" attempts at discussing samples of Poems that involve the elements of the narrative trend discussed in the preceding chapters. This has been achieved through dividing this chapter into three topics: 1- Language as a word and a structure, 2- The Artistic Image, 3- The Music (Rhythm). Through all this I have tried to create a link between the artistic features of poetry and narration, and to show the degree of interrelation between them.

The most important conclusions of the present study are:

- 1- The classical Arabic poetry, and its offshoot, the Abbaside are a distinguished type of poetry both in form and content. The Abbaside poetry is characterized with certain features that were the outcome of a special environment, describing the "time" and "place" in which it was produced. If there have been - according to western critical concepts - any lyrical, western or dramatic features in the Arabic poetry, it should be stated here that those features were not enforced upon this poetry, rather, they were the result of the diverse interests of the Arabs with regard to the time and the environment they lived in. Moreover, those features had roots in the pre-Islamic, Islamic and Ommiad poetry.
- 2- The plot and event existed in the Abbaside poetry in a way that conforms with the intrinsic nature of this poetry. They existed in single verses, couplets, stanzas and complete poems, according to the structure of the poem and the poetic skill of the poet.